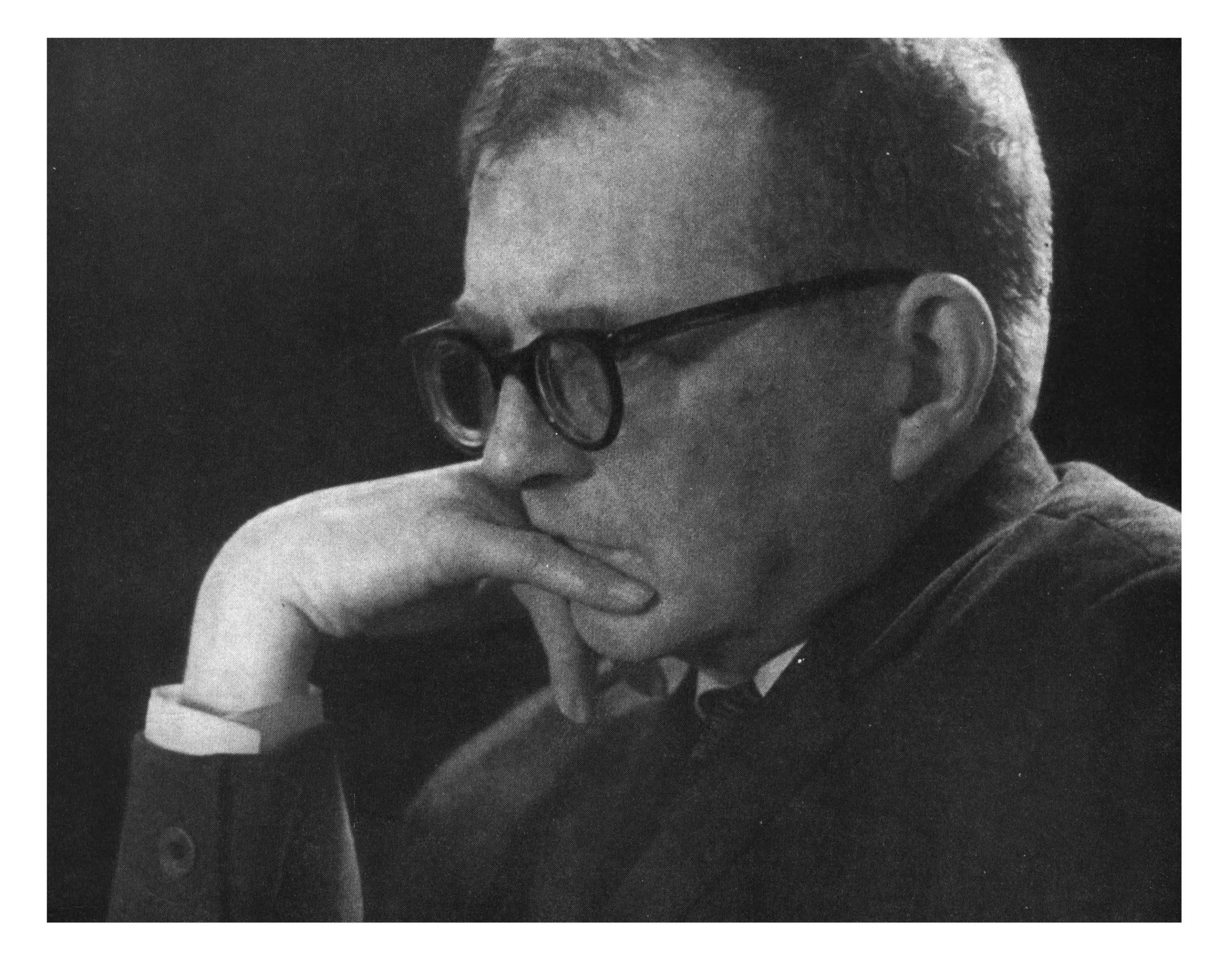
ИСКУССТВО КИНО

5
1967



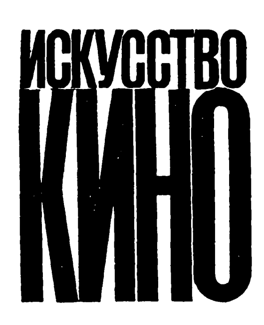


«ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ»

Кадр из фильма

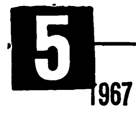
СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадр из фильма «Республика Шкид». В центре — Сергей Юрский в роли Викниксора



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР



1967

К 50-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

Фильмы юбилейного года

«ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК»

Завершаются съемки цветного широкоформатного фильма «Железный поток». Съемки идут в Краснодарском крае на Черноморском побережье, на подлинных местах событий гражданской войны, послуживших материалом для книги Александра Серафимовича.

В творческий коллектив, возглавляемый постановщиком картины Ефимом Дзиганом, входят главный оператор Алексей Темерин, режиссер Леонид Басов, художник Петр Киселев. Музыку к фильму, в которой звучат песни кубанских казаков, пишет композитор Вано Мурадели. В главных ролях снимаются: Кожух — артист МХАТ Николай Алексеев, его жена — Нина Алисова, адъютант Приходько — Владимир Ивашов, баба Горпина — Ирина Мурзаева.

Работа идет в тесном контакте с автором сценария Аркадием Первенцевым. На всех этапах создания фильма, начиная от первых павильонных съемок на студии «Мосфильм», членами этого дружного коллектива были сын писателя Игорь Александрович Попов-Серафимович и бывший адъютант Ковтюха Яков Емельянович Гладких (в книге и фильме — Приходько). Гладких не только консультирует картину, но и снимается в одной из ролей.

Невозможно было бы осуществить такую масштабную постановку без той большой помощи, которую оказывают кинематографистам различные организации Краснодарского края. Охотно принимают участие в съемках жители Новороссийска, Геленджика, Кабардинки, Усть-Лабинска, станицы Воронежской и др.

— Тридцать лет я мечтал поставить картину по книге Александра Серафимовича,—рассказывает постановщик фильма Ефим Дзиган.— Книга привлекла меня своей мужественной, неподкупной правдивостью, без попытки приукрасить действительность, сгладить резкие, порой кричащие противоречия.

Я хорошо знаю этот материал, сам около четырех лет сражался на фронтах гражданской войны. Все это мое родное, кровно близкое.

Главный герой фильма — народ, масса; пунктиром проходят на ее фоне образы отдельных героев.

Кто знает книгу Серафимовича, помнит, как скупо выписаны фигуры героев, даже самого Кожуха. Следуя за автором книги, мы не стремились к глубокому психологическому раскрытию характеров, усилия наши обращены к созданию эпического произведения.

Дорога́ мне в «Железном потоке» и другая его подспудная тема — тема веры. Та несокрушимая убежденность в правоте дела, за которое борешься, вера в великие идеалы революции, с которой шли голодные, безоружные, неграмотные, не очень дисциплинированные люди. Преодолевая неслыханные трудности и лишения, мужая, слились они в единую монолитную народную армию, сумевшую одолеть сильного врага.

— «Вера була!» — эти заключительные слова книги, думается мне, очень важны и для сегодняшнего зрителя.

«СТРАНА МОЯ»

К пятидесятилетию Великой Октябрьской революции на Центральной студии документальных фильмов создается цветной документальный фильм «Страна моя».

О работе над картиной рассказывает ее постановщик народный артист СССР Илья Копалин.

— Первым толчком к созданию фильма послужило письмо ленинградских рабочих, опубликованное в 1963 году в газете «Вечерний Ленинград». Авторы письма обратились к советским кинематографистам с призывом создать фильм, который рассказал бы всему миру о славном пути Страны Советов.

К этому времени уже был выпущен документальный фильм «Страницы бессмертия», целая серия произведений Ленинианы. Поэтому мы с моим соавтором по сценарию Ю. Каравкиным приняли решение не возвращаться к неоднократно использованному историческому хроникальному материалу, создать поэтический рассказ о том, какой придет наша Родина к пятидесятилетию Советского государства. Решено было делать фильм цветным и широкоэкранным, чтобы он был действительно торжественным, юбилейным.

«Страна моя» затрагивает разные аспекты жизни советского общества: промышленность, сельское хозяйство, науку, культуру. Но это будет не отчет, а поэтическое повествование. Каждый раздел будет начинаться небольшим стихотворным вступлением. Старые хроникальные материалы будут использованы постольку, поскольку исторические сопоставления создадут особо яркое впечатление о нашей современности.

Фильм начинается небольшим прологом из материалов черно-белой хроники обычного формата, который покажет царскую Россию. Затем рамки экрана раздвигаются, идет цветное изображение. Когда по ходу повествования авторы время от времени бросают ретроспективный взгляд на прошлое, изображение вновь становится одноцветным, сужается формат экрана. Так будет, например, когда в рассказе о счастливом, беззаботном детстве советских детей возникнет воспоминание о борьбе с беспризорностью в первые годы Советской власти. На рассказ о послевоенном возрождении разрушенных городов наплывает изображение взорванного Крещатика, жестоких следов артиллерийских обстрелов Ленинграда и т. д.

В картине прослеживаются многие человеческие судьбы, в которых особенно ярко воплощен рост человека в Советской стране.

Вот кусок старой хроники длиной всего в один метр. На нем заснят В. И. Ленин на Красной площади, он обнимает за плечи двух мальчуганов. Изыскания ученых помогли установить, что один из этих ребят — ныне академик Дубинин, ученый с мировым именем. В годы гражданской войны он был беспризорным. Мы записали его рассказ на пленку.

На примере нанайского семейства Хаджер из приамурского селения Хунгари будет отображена судьба малых народов, обреченных при царизме на вымирание, возрожденных советским строем к новой жизни.

Фильм снимают пять операторов во всех концах страны: Евгений Аккуратов снимал на Дальнем Востоке, в Средней Азии и на Камчатке, Владимир Воронцов побывал в Узбекистане и Прибалтийских республиках, Николай Генералов вел съемки в Армении и на вновь открытых нефтяных месторождениях в Тюмени. Иван Галин снимает в Сибири, Владимир Микоша в Молдавии, Грузии, Азербайджане. Звукооператор И. Гунгер. Вместе со мной работают режиссеры С. Пумпянская и В. Скитович.

Весь наш коллектив работает с большим энтузиазмом, рассматривая эту работу как участие в юбилее, к которому с радостью готовится весь советский народ.

ГОД ЗА ГОДОМ

ЦК ВКП(б) ПРИВЕТСТВУЕТ РАБОТНИКОВ
СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ,
ПРАЗДНУЮЩЕЙ 15 ЛЕТ СВОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ.
ПРАЗДНИК СОВЕТСКОГО КИНО —
САМОГО МАССОВОГО ИЗ ИСКУССТВ —
ЕСТЬ ПРАЗДНИК ВСЕЙ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ
И ОДНО ИЗ САМЫХ ЯРКИХ СВИДЕТЕЛЬСТВ
ЕЕ ДОСТИЖЕНИЙ.
УСИЛИЯМИ ЛУЧШИХ ЛЮДЕЙ
НАШЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ —
РЕЖИССЕРОВ, СЦЕНАРИСТОВ,
АКТЕРОВ, ОПЕРАТОРОВ, ХУДОЖНИКОВ,
КОМПОЗИТОРОВ,
ИНЖЕНЕРОВ И ХОЗЯЙСТВЕННИКОВ —
СОЗДАНЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ КАРТИНЫ,
ОДЕРЖАНЫ ПЕРВЫЕ ПОБЕДЫ В КИНОИСКУССТВЕ.
ЦК ВКП(б) ПРИЗЫВАЕТ РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ, НЕ УСПОКАИВАЯСЬ
НА ДОСТИГНУТОМ, БОРОТЬСЯ
ЗА ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КИНОКАРТИНЫ,
ВОСПИТЫВАЮЩИЕ МАССЫ
В ДУХЕ СОЦИАЛИЗМА,
ЛЮБИМЫЕ МАССАМИ И ПОНЯТНЫЕ ИМ,
ЗА ДАЛЬНЕЙШЕЕ УЛУЧШЕНИЕ ТЕХНИКИ
СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ,
ЗА ДОБРОКАЧЕСТВЕННУЮ ПЛЕНКУ,
ЗА ПЕРВОКЛАССНУЮ АППАРАТУРУ КИНОТЕАТРОВ
И КИНОФАБРИК,
ЗА ШИРОКОЕ ПРОДВИЖЕНИЕ КИНОКАРТИН
ВО ВСЕ ГОРОДА И СЕЛА
СОВЕТСКОГО СОЮЗА.

ЦК ВКП(б)
«Правда», 11 января 1935 года

1917
1967

1935–1936

«В АЭРОГРАДЕ ЖИВЕТ СЕЙЧАС ДОВЖЕНКО. ЭТОТ ГОРОД ЕЩЕ ПОСТРОЯТ. К ЭТОМУ ГОРОДУ ПРИЛЕТЯТ, ЧТОБЫ ЕГО ПОСТРОИТЬ. ...ДОВЖЕНКО-ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ПРИХОДИТ К ВЕЩАМ, ПОНЯТНЫМ ВСЕМ, ЕГО БУКВЫ МОГУТ БЫТЬ ВСЕМИ ПРОЧИТАНЫ, А ЕГО ПУТЬ РАСШИРИЛ ДОРОГУ ВСЕХ».

В. Шкловский. Александр Довженко, «Советское кино», 1934, № 11—12



А. Довженко (справа) на Дальнем Востоке
«Аэроград». «Мосфильм» и «Украинфильм». Автор сценария и режиссер А. Довженко; операторы Э. Тиссэ, М. Гиндин, Н. Смирнов; художники А. Уткин, В. Пантелеев; композитор Д. Кабалевский; звукооператор Н. Тимарцев



Режиссер Л. Арнштам с актрисами И. Зарубиной (слева), З. Федоровой и Я. Жеймо
«Подруги». «Ленфильм». Автор сценария и режиссер Л. Арнштам; операторы В. Рапопорт, А. Шафран; художник и режиссер М. Левин; композитор Д. Шостакович; звукооператоры И. Дмитриев, И. Волк. Первая самостоятельная картина режиссера Л. Арнштама



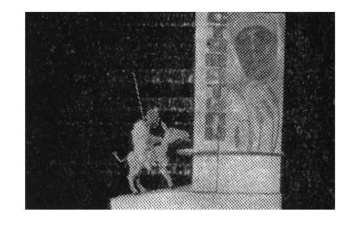
Молибога — П. Алейников, Илья Летников — Н. Боголюбов, Женя Охрименко — Т. Макарова
«Семеро смелых». «Ленфильм». Авторы сценария Ю. Герман, С. Герасимов; режиссер С. Герасимов; оператор Е. Величко; художник В. Семенов; композитор В. Пушков; звукооператоры А. Шаргородский, Л. Шапиро. На Международной выставке в Париже (1937) картине присужден почетный диплом

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ» — КАРТИНА, КОТОРАЯ ЗАСЛУЖИВАЕТ БОЛЬШОЙ ПОХВАЛЫ. ДЛЯ НАШЕЙ МОЛОДЕЖИ, СТРЕМЯЩЕЙСЯ В АРКТИКУ, ОНА ДАЕТ ЯСНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ТОМ, КАКОВА АРКТИКА В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, КАКОВЫ ТРУДНОСТИ РАБОТЫ НА КРАЙНЕМ СЕВЕРЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА».

В. Молоков. «Семеро смелых», «Правда», 4 февраля 1936 года



Епифан Окатов — М. Нароков, Иннокентий — А. Абрикосов
«Вражьи тропы». «Мосфильм». Авторы сценария И. Шухов, И. Правов; режиссеры О. Преображенская, И. Правов; операторы В. Павлов, Н. Власов; художник Д. Колупаев; композитор Дан. Покрасс; звукооператор В. Семенов



«Стяжатели» («Счастье»). «Москинокомбинат». Автор сценария и режиссер А. Медведкин; оператор Г. Троянский; художник А. Уткин. Плакат

Продолжение. Начало см. в № 1, 2, 3, 4.



Съомочная группа «Депутата Балтики»
«Депутат Балтики». «Ленфильм». Авторы сценария Д. Дэль, А. Зархи, И. Хейфиц, Л. Рахманов; режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц; главный оператор М. Каплан; оператор Э. Штырцкобер; художники Н. Суворов, В. Калягин; композитор Н. Тимофеев; звукооператор А. Шаргородский. Фильм удостоен Государственной премии II степени (1941). На Международной выставке в Париже в 1937 году фильму присуждена «Гран-при», на VII Венецианском кинофестивале (1946) — Латунная медаль

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ ЗАРХИ И ХЕЙФИЦ!

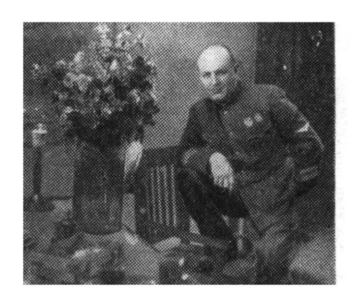
ДА, ВАШ «ДЕПУТАТ БАЛТИКИ» ПОРАЗИЛ МЕНЯ КАК СВОЕЙ ТЕХНИКОЙ, ТАК И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СИЛОЙ.
ЭТО ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ФИЛЬМОВ, В КОТОРОМ ДЕЙСТВИЯ МАСС НАПОЛНЕНЫ ИНТЕНСИВНОЙ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНЬЮ. ПРОДОЛЖАЙТЕ ТРУДИТЬСЯ В ЭТОМ НАПРАВЛЕНИИ! ЗАБИРАЙТЕ ГЛУБЖЕ!»

Romain Rolland

(Ромен Роллан)



Какули — Д. Малян
«Пэпо». «Арменкино». Автор сценария и постановщик А. Бек-Назаров; сорежиссер А. Гулакян; оператор Д. Фельдман; художники В. Сидамон-Эристов, С. Сафарян; композитор А. Хачатурян; звукооператор Н. Писарев



Рогачев — Б. Щукин
«Летчики». «Мосфильм». Автор сценария А. Мачерет; режиссер Ю. Райзман; сорежиссер Г. Левкоев; оператор Л. Косматов; художник Г. Гривцов; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Богданкевич. Первое выступление в кино Б. В. Щукина. На Международном кинофестивале в Москве в 1935 году картине присуждена Почетная грамота



Таня — Т. Окуневская, Колька Лошак — Н. Черкасов
«Горячие денечки». «Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц; сорежиссер М. Шапиро; оператор М. Каплан; художник А. Босулаев; композитор В. Желобинский; звукооператор А. Шаргородский



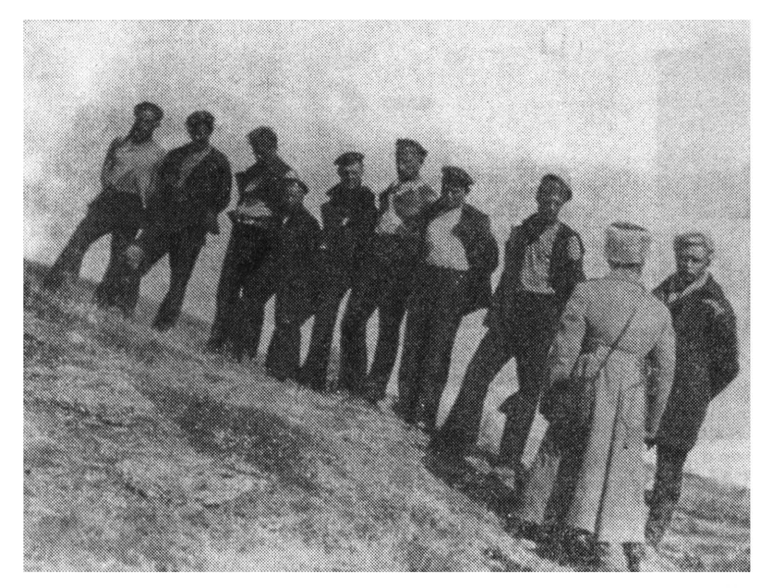
Ромен Роллан в Москве у А. М. Горького. «Союзкинохроника». Киножурнал



«Артеку 10 лет». Журнал «Пионерия». Режиссер А. Ованесова



«Есть метро». «Союзкинохроника». Режиссер А. Степанова; операторы А. Лебедев, Н. Степанов, М. Трояновский





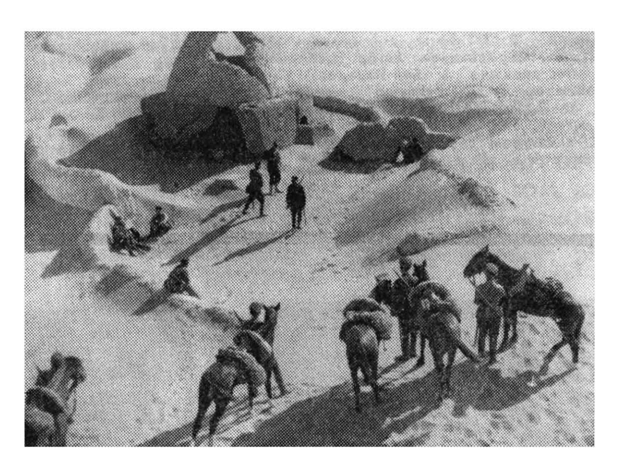
«Мы из Кронштадта». «Мосфильм». Автор сценария В. Вишневский; режиссер Е. Дзиган; сорежиссер Г. Березко; оператор Н. Наумов-Страж; художник В. Егоров; звукооператор П. Павлов. Картина удостоена Государственной премии II степени (1941). На Международной выставке в Париже (1937) картине присуждена «Гран-при»
Справа — плакат

«НАШ ФИЛЬМ «МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» — ЭТО БОЕЦ ЗА ПРАВДИВОЕ, НАРОДНОЕ, ПРОСТОЕ И ГЛУБОКОЕ ГЕРОИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. МЫ ШЛИ ОТ НАРОДНОГО ЭПОСА, ОТ ПОДЛИННЫХ КРАСНОАРМЕЙСКИХ И МАТРОССКИХ ПИСЕМ... ОТ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЕЙШИХ ЛЮДЕЙ БЕССМЕРТНОГО 1919 ГОДА...».

Вс. Вишневский, Е. Дзиган. «Как мы ставили фильм», «Правда», 3 марта 1936 года



Марион Диксон — Л. Орлова
«Цирк». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер Г. Александров; сорежиссер И. Симков; операторы В. Нильсен, Б. Петров; художник Г. Гривцов; композитор И. Дунаевский; звукооператор Н. Тимарцев. В 1941 году картине присуждена Государственная премия I степени. На Международной выставке в Париже «Цирк» был удостоен «Гран-при»



«Тринадцать». «Мосфильм». Авторы сценария И. Прут, М. Ромм; режиссер М. Ромм; главный оператор Б. Волчек; оператор С. Уралов; художники В. Егоров, М. Карякин, А. Никулин; композитор А. Александров; звукооператор В. Лещев

«В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ — ПАРТБИЛЕТ. ОН ГЕРОЙ ФИЛЬМА... ЭТО ПОДЛИННАЯ, ВОЛНУЮЩАЯ ПОЭМА О ПАРТИЙНОМ БИЛЕТЕ, О БОЛЬШЕВИСТСКОЙ БДИТЕЛЬНОСТИ. ФИЛЬМ ИМЕЕТ ОГРОМНОЕ ВОСПИТАТЕЛЬНО-ПРОПАГАНДИСТСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ. ...ЭТО КУСОК НАШЕЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, САМА ЖИЗНЬ».

О. Литовский. Фильм о бдительности, «Кино», 30 марта 1936 года



Анна — А. Войцик, Павел Куганов — А. Абрикосов
«Партийный билет». «Мосфильм». Автор сценария К. Виноградская; режиссер И. Пырьев; главный оператор А. Солодков; художник В. Рахальс; композитор В. Желобинский; звукооператор В. Лещев



«Груня Корнакова» («Соловей-соловушка»). «Межрабпомфильм». Авторы сценария Н. Экк, Р. Янушкевич; режиссер Н. Экк; оператор Ф. Проворов; художник И. Степанов; композитор Я. Столляр; звукооператор Д. Флянгольц

«ОГРОМНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ФИЛЬМА Н. ЭККА «СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКА» («ГРУНЯ КОРНАКОВА») В ТОМ, ЧТО ОН ЯВЛЯЕТСЯ ПЕРВЫМ ПОЛНОМЕТРАЖНЫМ ЦВЕТНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ФИЛЬМОМ В СОВЕТСКОМ КИНО».

И. Соколов. Рождение цветного кино, «Кино», 17 июня 1936 года



«Последняя ночь». «Мосфильм». Авторы сценария Е. Габрилович, Ю. Райзман; режиссер Ю. Райзман; сорежиссер Д. Васильев; главный оператор Д. Фельдман; художник А. Уткин; композитор А. Веприк; звукооператор В. Богданкевич. Фильм удостоен Государственной премии II степени (1941). На Международной выставке в Париже (1937) фильму присуждена «Гран-при»
Плакат



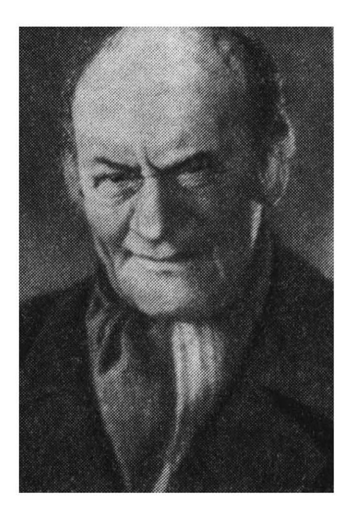
«Я люблю». Автор сценария А. Авдеенко; режиссер Л. Луков; оператор И. Шеккер; художник М. Уманский; композитор И. Шишов; звукооператор А. Бабий
Плакат



Михайлов — Б. Щукин, Светлов — Н. Хмелев
«Поколение победителей». «Мосфильм». Авторы сценария С. Рошаль, В. Строева; режиссер В. Строева; главный оператор Л. Косматов; художники И. Шпинель, А. Жаренов; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Сахаров



Лариса — Н. Алисова
«Бесприданница». «Рот-Фронт». Авторы сценария Я. Протазанов, В. Швейцер; режиссер Я. Протазанов; оператор М. Магидсон; художники А. Арапов, С. Кузнецов; звукооператор В. Дмитриев. На Международной выставке в Париже (1937) фильму присуждена Золотая медаль



Гобсек — Л. Леонидов
«Гобсек». «Рот-Фронт». Авторы сценария О. Леонидов, К. Эггерт; режиссер К. Эггерт; главный оператор Л. Форестье; художник П. Павлинов; композитор В. Шебалин; звукооператор Н. Писарев



Отец Корнея — Б. Жуковский, Пиня — В. Зускин
«Искатели счастья». «Белгоскино». Авторы сценария И. Зельцер, Г. Кобец; режиссер В. Корш-Саблин; сорежиссер И. Шапиро; оператор Б. Рябов; художник В. Покровский; композитор И. Дунаевский; звукооператоры Н. Косарев, К. Познышев



«Заключенные». «Мосфильм». Автор сценария Н. Погодин; режиссер Е. Червяков; операторы М. Гиндин, Б. Петров; художники Б. Кноблок, В. Пантелеев, М. Карякин; композитор Ю. Шапорин; звукооператор С. Ключевский



«Зори Парижа». «Мосфильм». Авторы сценария Г. Шаховской, Г. Рошаль; режиссер Г. Рошаль; главный оператор Л. Косматов; оператор С. Шейнин; художники И. Шпинель, А. Жаренов, М. Жукова; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Семенов



Паганель — Н. Черкасов
«Дети капитана Гранта». «Мосфильм». Автор сценария О. Леонидов; режиссер В. Вайншток; главный оператор А. Кольцатый; оператор О. Фрадкин; художники В. Баллюзек, Я. Ривош; композитор И. Дунаевский; звукооператор В. Лещев



«11 000 километров без посадки». Перелет Чкалова в США через Северный полюс. Экстренный выпуск кинохроники



«Академик Павлов». Московская студия кинохроники. Режиссер С. Гуров; операторы Н. Блажков, П. Паллей

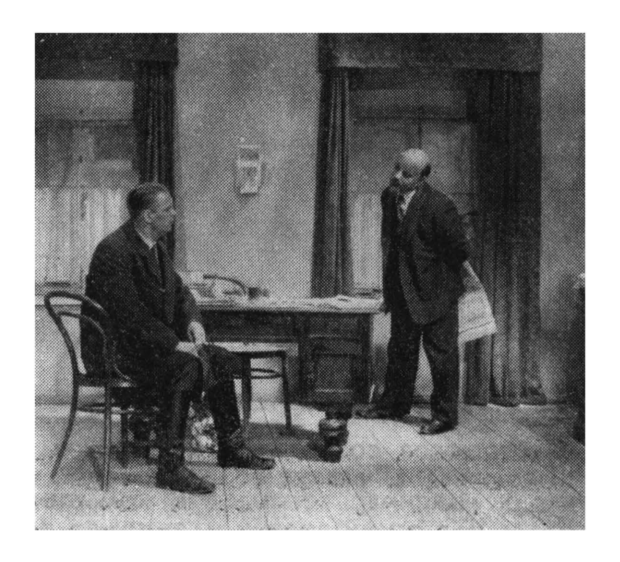


«Абиссиния». Московская студия кинохроники. Режиссер И. Копалин; операторы В. Ешурин, Б. Цейтлин

1937

«...КОГДА МЫ СТАЛИ РАБОТАТЬ СО ЩУКИНЫМ НАД КОНКРЕТНЫМИ КУСКАМИ, ТО УБЕДИЛИСЬ, ЧТО ЛЕНИНА, КАК ЧЕЛОВЕКА, МОЖНО ИГРАТЬ ЛИШЬ ТОГДА, КОГДА В КАЖДОМ КУСКЕ БУДЕТ ПОКАЗАН ЛЕНИН-ВОЖДЬ, И ОСОБЕННО В ТЕХ КУСКАХ, ГДЕ ВОЖДЬ КАК БЫ И НЕ ПРИСУТСТВУЕТ...»

М. Ромм



В роли В. И. Ленина — Б. Щукин, Василий — Н. Охлопков
«Ленин в Октябре» («Восстание»). «Мосфильм». Автор сценария А. Каплер; режиссер М. Ромм; сорежиссер Д. Васильев; главный оператор Б. Волчек; художники Б. Дубровский-Эшке, Н. Соловьев; композитор А. Александров; звукооператоры В. Богданкевич, А. Свердлов. В 1941 году фильм удостоен Государственной премии I степени



«Дума про казака Голоту» («РВС»). «Союздетфильм». Автор сценария и режиссер И. Савченко; оператор Ю. Фогельман; художник Л. Блатова; композитор С. Потоцкий; звукооператор Д. Флянгольц



Справа: Бублик — Б. Блинов
«Волочаевские дни» («Дальний Восток»). «Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры Г. и С. Васильевы; главный оператор А. Сигаев; художники Я. Ривош, И. Заблоцкий; композитор Д. Шостакович; звукооператор А. Беккер



Джон Сильвер — О. Абдулов
«Остров сокровищ». «Союздетфильм». Авторы сценария О. Леонидов, В. Вайншток; главный оператор М. Кириллов; художники Я. Ривош, С. Козловский; композитор Н. Богословский; звукооператор Ф. Илюшенко



«...ФИЛЬМ «ПЕТР ПЕРВЫЙ» — БОЛЬШОЕ СОБЫТИЕ В ЖИЗНИ СОВЕТСКОГО КИНО».

«Правда», 26 августа 1937 года

Рабочий момент
В. Петров, Н. Симонов в роли Петра, А. Тарасова в роли Екатерины
«Петр Первый». «Ленфильм». Авторы сценария А. Толстой, В. Петров; режиссер В. Петров; операторы В. Гарданов, В. Яковлев; художник Н. Суворов; композитор В. Щербачев; звукооператор З. Залкинд.

«Петр Первый» (2-я серия). «Ленфильм». Авторы сценария А. Толстой, В. Петров, Н. Лещенко; режиссер В. Петров; сорежиссер С. Бартенев; главный оператор В. Яковлев; художники Н. Суворов, В. Калягин; композитор В. Щербачев; звукооператоры З. Залкинд, Ю. Курзнер

В 1941 году фильм удостоен Государственной премии I степени (1-я и 2-я серии). На Международной выставке (1937) в Париже фильму присуждена высшая премия (особый диплом)



Ибрагимов — И. Кузнецов,
Шахов — Н. Боголюбов
«Великий гражданин» (1-я серия). «Ленфильм». Авторы сценария М. Блейман, М. Большинцов, Ф. Эрмлер; режиссер Ф. Эрмлер; главный оператор А. Кольцатый; художники А. Векслер, С. Мейнкин, Н. Суворов; композитор Д. Шостакович; звукооператор И. Дмитриев
2-я серия выпущена в 1939 году
Фильм удостоен Государственной премии II степени.



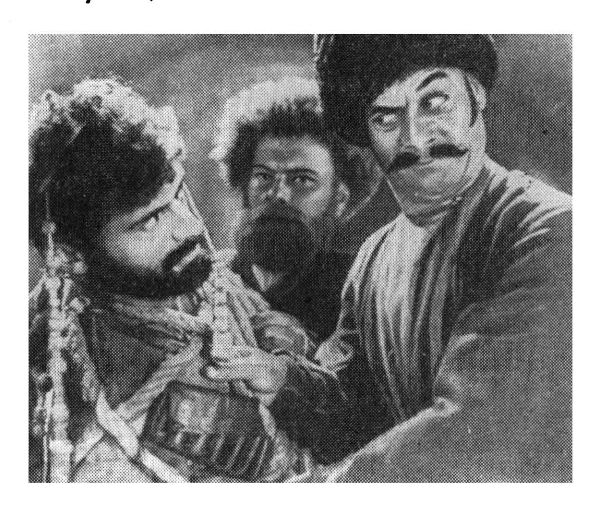
Маринка — М. Ладынина
«Богатая невеста». «Украинфильм» (К.). Автор сценария Е. Помещиков; режиссер И. Пырьев; оператор В. Окулич; художник М. Симашкевич; композитор И. Дунаевский; звукооператор Г. Григорьев

«Н. БОГОЛЮБОВ, СОЗДАВШИЙ ОБРАЗ ШАХОВА (В ФИЛЬМЕ «ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»), Б. ЧИРКОВ, СОЗДАВШИЙ ОБРАЗ МАКСИМА (В ТРИЛОГИИ О МАКСИМЕ), ВСТУПАЮТ В КОММУНИСТИЧЕСКУЮ ПАРТИЮ. РАБОТА НАД ЭТИМИ РОЛЯМИ НАСТОЙЧИВО ПОТРЕБОВАЛА ОТ АРТИСТОВ МИРОВОЗЗРЕНИЯ, СОВПАДАЮЩЕГО С МИРОВОЗЗРЕНИЕМ ИХ ГЕРОЕВ».

С. Герасимов. О киноискусстве, 1966



Матвей Бобылев — В. Лукин, Галка — З. Федорова
«Шахтеры». «Ленфильм». Автор сценария А. Каплер; режиссер С. Юткевич; главный оператор Ж. Мартов; художники Абидин-Дино, О. Пчельникова; композитор Б. Гольц; звукооператор М. Шер



Арсен — С. Багашвили (слева)
«Арсен». Госкинпром Грузии. Авторы сценария А. Шаншиашвили, М. Чиаурели; режиссер М. Чиаурели; оператор А. Дигмелов; художники Т. Гамрекели, Т. Абакелия; композитор Г. Киладзе; звукооператор Р. Лапинский. Фильм удостоен Государственной премии I степени (1941)



«Колыбельная». Союзкинохроника. Автор-режиссер Дзига Вертов; сорежиссер Е. Свилова; снимали операторы Союзкинохроники; звукооператор И. Ренков; композиторы Дм. и Дан. Покрасс; текст песен В. Лебедева-Кумача; текст Дзиги Вертова



«Страна Советов». «Мосфильм». Сценарий Б. Агапова и Э. Шуб; режиссер Э. Шуб; операторы Э. Тиссэ, Б. Крылов, Д. Фельдман; ассистент по монтажу Л. Фелонов; звукооператор В. Лещев; композитор Н. Крюков; песня М. Светлова



«На Северном полюсе». Московская студия кинохроники. Режиссеры Я. Посельский, И. Венжер; оператор М. Трояновский

Москва, 1935:
ПЕРВЫЙ СМОТР МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА

С 21 февраля по 2 марта 1935 года в связи с празднованием пятнадцатилетия советской кинематографии в Москве состоялся международный кинофестиваль.

Представители двадцати одной страны приехали в Москву, двадцать шесть фильмов из восьми государств участвовали в конкурсе.

Зрители увидели такие, ныне вошедшие в историю мирового кино, картины, как «Последний миллиардер» Рене Клера, «Хлеб наш насущный» Кинга Видора, «Вива Вилья» Джека Конуэя, «Пансион «Мимоза» Жака Фейдера, мультфильмы Уолта Диснея, «Частная жизнь Генриха VIII» Александра Корды, «Петер» Германа Костерлица.

Первая премия была присуждена киностудии «Ленфильм» «за создание исключительно высокохудожественного фильма «ЧАПАЕВ» (режиссеры С. и Г. Васильевы), а также фильмов «ЮНОСТЬ МАКСИМА» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг) и «КРЕСТЬЯНЕ» (режиссер Ф. Эрмлер), утверждающих реалистический стиль советской кинематографии и сочетающих идейную глубину, жизненную правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры и операторской работы».

За фильмы «Летчики» и «Новый Гулливер» киностудия «Мосфильм» была отмечена грамотой жюри.

«Советское кино, — писал в своем приветствии Анри Барбюс, — показало все богатство искусства большой новой идеи. Надо и далее обеспечить его великолепный рост».

Григорий КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран

ВРЕМЕНА СТАЛИ ИНЫМИ

На страницах истории советского кино, а также во всех работах, посвященных трилогии о Максиме, обязательно указывалось, что перед началом новой постановки мы осознали свои прошлые ошибки и решительно перестроились. Козинцев и Трауберг, отмечали исследователи, решили закрыть ФЭКС, после этого перед ними открылась прямая и широкая дорога реализма.

С годами терминология становилась несколько другой, но сам факт ликвидации мастерской обязательно упоминался.

Писали об этом так много и так часто, что и я сам уверовал в такое событие и даже стал его себе отчетливо представлять. Факт представлялся мне таким, каким бы он вышел из-под кисти какого-нибудь прославленного живописца-монументалиста. Пусть читатель извинит меня за самонадеянность, но мне чудилось полотно огромных размеров под названием «Признание ошибок» или же «Наконец-то поняли...». На холсте суровыми темно-коричневыми и серыми красками написана комната: на стульях сидят в печальных позах молодые люди (иные низко склонили голову, кто-то даже закрыл лицо руками); можно узнать молодых Москвина и Енея, С. Герасимова, Жеймо, Кузьмину, Жакова, здесь же (увеличивая своим присутствием масштаб события) и Ю. Тынянов. У стола сидим мы с Траубергом и читаем по бумаге решение о закрытии ФЭКСа. Со стен свисают уже полусодранные плакаты комических и приключенческих лент; большая часть длинного лозунга, висящего под карнизом, замазана черной краской, осталось только: «...ше...ыть...ком...ем...ей...» (В прошлом: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей!») Тяжелое настроение смягчено оптимистическим пятном (реализм сюжета совмещается с романтическим изображением идеала): за окошком сияет солнце, ослепительно улыбаясь, прогуливаются герои жизнерадостных комедий конца 30-х годов; кто-то повернул голову к окошку, как бы призывая: идите к нам, еще не поздно!..

Конечно, это игра воображения: сюжет ничтожен для монументалиста. Но так живо представившаяся картина нужна мне для сопоставления с действительностью. Увы, действительность отличалась от картины. Не было всего этого: ни события, ни настроения.

В 1927 году ЛИСИ (Ленинградский институт сценических искусств) открыл киноотделение. Руководить им пригласили Трауберга и меня, а вместе с нами в институт перешла и вся мастерская. Занятия происходили теперь не на Гагаринской улице, а на Моховой, однако действующие лица были те же. Шло время, поступали новые студенты, их учил уже Герасимов. Имена наших учеников стали известны; их приглашали сниматься и другие режиссеры. Не думаю, чтобы Кузьмина в «Окраине», Жеймо в «Подругах», Соболевский в «Снайпере», Жаков в «Семеро смелых» показали себя плохо подготовленными артистами.

О людях, с которыми я провел вместе молодые годы, кто был вначале учениками, потом исполнителями главных ролей в наших фильмах, а потом и в фильмах других режиссеров (пришла пора зрелости и выхода на самостоятельный путь), написано множество самых разных работ: и статей и специальных монографий. У этих сочинений образовалась своя традиция: начинать с кидания комка грязи в ФЭКС. Так и писали: стал хорошим артистом вопреки тому, чему его учили.

Первые главы «Глубокого экрана» Г. Козинцева напечатаны в № 5, 10, 11 за 1966 год и в № 1 за 1967 год.



Прошло время. Маленькая мастерская, открытая в начале 20-х годов, все еще привлекает внимание и интерес. Все, что можно найти о ФЭКСе, уже переведено на несколько языков. И авторы работ, которые я упоминал, пишут, что были неправы: грязью кидаться (в этом случае) не следовало. Я на этих авторов не в обиде. Пожалуй, и сейчас я готов согласиться: пусть программа, по которой я теперь преподаю, будет признана из рук вон плохой, зато все ученики, разумеется, вопреки программе, выйдут в люди.

Как хорошо, что я могу добавить: никогда, даже в самые сложные времена, ни один из товарищей моей молодости не отрекался от своего прошлого.

Что же касается «эксцентризма» в элементарном понимании, то вряд ли он имел отношение к каким-либо нашим фильмам после «Похождений Октябрины». Если же говорить об отдельных чертах стиля, то, на мой взгляд, «эксцентрического» куда больше в «Возвращении Максима» или «Дон-Кихоте», нежели в «СВД» или «Одной». Обо всем этом речь еще впереди.

Не в претензии я на тех, кто пишет о молодом искусстве ранних двадцатых годов (переменив терминологию и цитаты) по-старому. Такие киноведы делают полезное дело. Их следует беречь. Они не историки кино, а экспонаты по истории кино, учебные пособия к главам, которые необходимо знать назубок, чтобы эти главы никогда не повторялись.

Как далеко ушли в прошлое выговоры «за формализм», серые слова-петли: «осознал ошибки», «перековался»... Что осталось от целлулоидных эталонов, утвержденных неведомой палатой мер и весов?..

Начало 30-х годов было временем величайших потрясений в кино. И переживал трудности не только один наш маленький коллектив. Вся кинематография пришла к краху. Все ценности разом обесценились, вверх тормашками полетели планы, знаменитости стали безработными.

Умерло немое кино.

Переход к новому был ужасен. Вместо победоносной кинематографии, уже завоевавшей мир, высоты ее пластической культуры, смелости ее новаторства, вдруг опять выползло на свет все то, в борьбе с чем и утвердилось искусство экрана. Все перепуталось. Фильмы стали существовать при песенках. Халтурщики потирали руки: чего проще — пришла пора снимать пьесы. Театральная бытовщина с ее длинными паузами, многозначительным кряхтением и медлительным темпом (иначе не расслышать текста, не дойдут слова) опять воцарилась в ателье. Крутили неподвижной камерой диалоги, а то и монологи, сколько хватит пленки в кассете. За монтажный стол (святая святых немого кино!) сели узкие профессионалы: они отсчитывали какие-то семнадцать кадров назад, чтобы склеить изображение и звук, иначе пропадет синхронность.

Чаплин писал с гневом и болью: конец всему, что создавалось с таким трудом. Эйзенштейн (вместе с Александровым и Пудовкиным) провозглашали анафему синхронной речи.

В журнале «Close Up» Довженко высказывал мнение, что не только окончился прошлый период кино, но и сам экран прекратит существование, придет какое-то безэкранное кино (октябрь 1930 года).

Еще теплилась надежда, что бедствие можно ограничить, не дать пожару перекинуться на весь дом, что звук можно посадить на цепь и приручить, что можно жить и дальше постарому, а звуковое кино заменит и даже усовершенствует оркестр в кинотеатре. Но жизнь уже сделала свой выбор. Толпы осаждали кассы: чумазый Мустафа из «Путевки в жизнь» распевал свои блатные песни.

Жизнь сделала свой выбор не только потому, что техника далеко шагнула вперед. Техника в кино многое значит, но никогда не является решающей. Усилия изобретателей не привели бы к эстетическому перевороту, если бы необходимость иных способов выражения не назрела в самой реальности. Новые мысли и чувства уже нельзя было высказать старыми способами.

Экран становился не лучшим или же худшим вследствие изобретения звукозаписи, а иным. Диалог ничуть не усовершенствовал бы «Потемкина», а «Чапаева» не могли бы снять во времена немого кино.

Времена стали иными.

В юности мы видели революцию комсомолкой-Октябриной в буденовке, а ее врагов — капиталистом в цилиндре и нэпманом в виде циркового рыжего. Ничуть не задумываясь, мы сооружали ей веселые памятники из фанеры и кумача. Потом революция ворвалась в наши ленты романтическим мятежом, факелами, вспыхнувшими в ночной метели.

Когда в стране еще вчера были голодуха и сыпняк, холод и тьма, а тебе только что исполнилось двадцать лет, романтизм и пате-

тика кажутся прекрасными. Зимой улица, где я жил, утопала в сугробах, вечерами чернели окна: света не было, а называлась она улицей Красных Зорь, это казалось естественным. «Вихрь и пламя» хотелось сохранить и тогда, когда вовсю торговал нэп. Но это было уже труднее, и улицы стали переименовывать, называть попроще.

Искусство начала революции говорило высоким тоном и очень громким голосом; его должны были расслышать на площади: тысячи участников исполняли «Бой Труда с Капиталом».

На монтажном столе Эсфири Шуб лежала пленка, снятая хроникерами: Лев Николаевич Толстой гуляет по дорожкам Ясной Поляны, коронация Николая II, империалистическая война, Февральская революция, выступление Ленина... Эсфирь Ильинична зачищала край пленки, склеивала кадр с другим: глава истории умещалась в десяти-двадцати метрах. Такими категориями и начала мыслить советская кинематография: эпохи, движения народов, смены общественных систем.

Мысли Пушкина о трагедии, судьбе человеческой, судьбе народной, пожалуй, сильнее всего были воплощены на экране.

Надпись в «Конце Санкт-Петербурга» «Пензенские... новгородские... тверские» могла быть помещена и в списке действующих лиц. По немому экрану шли толпы со всех концов Российской империи — тысячи, миллионы лиц — единая народная судьба.

Но пушкинское определение не кончалось на этом. Следующие слова представились особенно значительными позже, в начале 30-х годов. «В чертогах драма изменилась, голос ее понизился,— писал дальше Пушкин.—Она не имела уже нужды в криках. Она оставила маску преувеличения, необходимую на площади, но излишнюю в комнате, она явилась проще, естественнее».

А тут еще в чертогах повесили микрофон.

И случилось это как раз в то время, когда искусству пора было снизить тон и остановить маску преувеличения. Возвышенная речь постепенно теряла свою поэзию; патетика монтажа понятий, являвшаяся в свое время открытием, вырождалась в риторику. От монтажных обобщений величина явлений вовсе не повышалась. Они, эти обобщения, лишь шумели о величине. Стыдно стало ораторствовать о Труде, когда рядом жил труженик. Это был хорошо знакомый, свой человек. И всем своим отлично знакомым складом этот человек не подходил к тому, чтобы его снимать каким-то особым ракурсом снизу, наподобие памятника. В эпоху пятилеток стали отчетливо видны и мера труда этого человека и степень напряжения его усилий. Стало понятным и то, что больше нельзя ставить фильмы о народной судьбе, минуя судьбу человеческую. Кино уже научилось отлично снимать самые общие и крупные планы, как раз те, где человек не был различим полностью, отчетливо, в рост. Казалось, что именно теперь пора заняться поисками угла зрения, наиболее выразительного именно для этой величины — человека.

Разгорался спор. Не думаю, чтобы смысл можно было понять, вспоминая слова и термины дискуссий тех лет. Общие понятия не много значат в искусстве. Кто только не ратовал за «живого человека» и «жизненность». Куда важнее было то, как каждый художник воспринимал время, какие черты нового он открывал в жизни и, следовательно, в себе. Только свет времени помогает видеть. Если закрыться от него, что откроешь?..

Не думаю, чтобы я принадлежал тогда к какому-то направлению. Прошлое — высокий ораторский тон немого кино — уже не привлекало; еще меньше прекрасным казалось настоящее—внешнее жизнеподобие и «отепление» героев-схем, чем стали усердно заниматься первые звуковые ленты.

В конце 1929 года, ощущая резкое отличие своего представления от того, что делалось на экране, мы решили поставить фильм, идущий вразрез с существующей традицией, показать революцию, начисто оставив высокий патетический тон. Нашей целью стало «понизить голос» кино.

«О, КОПЕЕЧНАЯ!»

Одним из толчков к образованию замысла было знакомство с новым заведующим художественным отделом Главкино. Это был уже немолодой человек, ходивший в теплом не по сезону пальто, несуразно нахлобученной шапке и галошах. Что-то глубоко прозаическое и обыденное было во всем облике этого умного, много знавшего человека, в полной мере одаренного чувством юмора. Со спокойной иронией он разбирался во всех наших киноделах. Как-то зашла речь и об историко-революционных фильмах. Наш собеседник в своей обычной, несколько шутливой форме припомнил для сравнения с кадрами одного из

фильмов случай из своего прошлого, за ним другой... Завязался разговор.

Не то чтобы факты, которые мы услышали, являлись для нас новыми: нам была известна история революционного движения, среди знакомых были и старые члены партии, с ними не раз приходилось встречаться в различных местах. Но только теперь из-за тона рассказа события (даже известные) как бы приобрели иную окраску, приблизились, а короткость дистанции, совершенная человеческая понятность чувств и мыслей придала еще большую силу существу дел.

За прозаическим обликом нашего собеседника вырастала легенда: царские тюрьмы, подпольные типографии, установление Советской власти в Сибири, бои с басмачами в Азии, первая дипломатическая миссия за рубежом...

Обо всем говорилось спокойным, часто шутливым тоном; о трагическом вспоминалось вскользь, не останавливаясь; в каждом, даже самом тяжелом факте находилась и юмористическая сторона. Это был быт, повседневное существование профессионального революционера: место жительства — куда пошлет партия; тюрьма — передышка для учебы, университет; конспирация — черта профессии, укоренившаяся привычка; бегство с ссылки — обыденное дело; партийная работа — вся жизнь.

Ничего внешне хоть немного приподнятого, не говоря уже о патетическом, и в помине не было.

К хорошо известному, связанному уже с множеством ассоциаций (и самых возвышенных) понятию «революционер» прибавилось самое что ни на есть обыденное, затрапезное слово: «профессиональный». А соединение двух слов дало какой-то особый характер и людям и событиям. Над обликом этих людей не могла появиться прекрасная женщина во фригийском колпаке с красным знаменем в руках — символ баррикады Делакруа. Против всех сил старого мира, против его жестокости, тупой силы, скотства выходил на бой спокойный, обладавший удивительным терпением и выдержкой человек, умеющий шутить в самых трудных положениях, способный перенести любые лишения для общего дела. В облике этого человека не было ничего геройского.

Лица у человека пока еще не было.

Замысел вещи начинается с пристрастия к какой-то одной, определенной стороне материала. Если все в предмете равноценно интересно, то неоткуда взяться двигательному началу, энергии художественного исследования, стремительному движению в глубь материала, сквозь пласты общеизвестного, к тому, что еще не открыто искусством, что, может быть, именно ты (вследствие силы пристрастия) и способен выразить.

Только кровная, личная заинтересованность позволяет понять предмет. «Перегиб палки», рабочая гипотеза являются попыткой (часто слишком решительной, неосмотрительно прямолинейной) пробить первый ход к существу. Необходимо или утвердиться в выбранном пути, проверяя его на все новом и новом материале, или же обнаружить предвзятость первого предположения, чуждость его предмету и в отказе, отрицании напасть на новый след.

Что определяет собою такое пристрастие? Бесконечно многое: и отношение к жизненным явлениям (ненависть к одним, любовь к другим) и продолжение спора в искусстве (с другими художниками или с самим собой), необходимость утвердить еще не законченное или опровергнуть уже существующее.

Что касается экрана, то наши вкусы определялись: так называемая монументальность, жанр эпопеи, патетики, герои—символы классов,— все это стало чуждым. Пафос хотелось искать как раз в обратном направлении, в сниженном тоне рассказа. Определялось противоречие, полное значения, новая золотоносная жила: открытие прекрасного во внешне неказистом, героического в обыденном, поэтического в прозаическом.

Любовь к контрастам не только не утихла, но, пожалуй, именно теперь разгорелась вовсю. Та проза, о которой мы тогда столько говорили, была, как мне это теперь ясно, самой что ни на есть поэзией. Только ее предмет понимался уже по-новому.

Вероятно, в начале 30-х годов мы открыли для себя то не просто улавливаемое определение истинно стоящего в искусстве, которое имел в виду Б. Пастернак, противопоставляя внешне-поэтическому будничное:

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев.

Все это казалось заманчивым в пору, когда сценарий, вызывавший наибольший интерес кинематографистов (его ставил Пудовкин), начинался таким кадром: «Необыкновенный человек идет по необыкновенной земле». А нам

представлялось необходимым (и наиболее трудным) показать, как самый обыкновенный человек шагает по обыкновенной грешной земле. А делал этот человек необыкновенные дела. И самое время было, на наш взгляд, оставить начисто осанку сладкогласца и взять для рассказа о великих делах, как самое поэтически прекрасное, интонацию пригорода. Это была не простая задача: на «месте третьего класса» должна была ехать по России сама революция. Теперь ее образ хотелось выразить по-особенному.

Есть в «Оде революции», написанной Маяковским в 1918 году, эпитет, кажущийся мне (разумеется, в связи с другими) удивительно сильным.

Тебе,
освистанная,
осмеянная батареями,
тебе,
изъязвленная злословием штыков,
восторженно возношу
над руганью реемой
оды торжественное
«О»!
О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая!

Слово, затрепанное по пустяковым поводам, определяющее самое, казалось бы, незначительное, поставлено как один из эпитетов к событию всемирно-исторического значения. Именно это демократически-русское, ничтожно-обыденное— «копеечная», —соседствующее с «великой», открывает какую-то важную жизненную черту явления, дает ему конкретность, делает общее понятие по-человечески близким, согревает слова оды.

«О, копеечная» — определяло многое и в «Юности Максима». Ведь о пламени, взметнувшемся до неба, восторженно писалось не раз; хотелось сопоставить событие, изменившее мировую историю, и ничтожно маленькие начальные величины: рабочие гроши, складчину на бастующих, единицы в подпольных кружках, десятки в вечерних школах, грубую печать прокламаций на гектографе — прекрасную, гордую нищету революции.

Труд неизменно состоит из усилий, преодоления сопротивления различных материалов. Усилия можно описать как внешние действия, последовательность движений. Но всякому труду присуще и творческое начало, внутренний смысл. Позабыв про это, можно увидеть в любом занятии лишь телодвижения, жесты.

Читая о труде режиссера, даже статьи по-своему толковые, где верно определены общие черты профессии, я нередко вспоминаю оперу, описанную Толстым в «Войне и мире»: крашеный картон декораций, ряженые мужчины и женщины подходят к суфлерской будке, разводят руками, раскрывают рты...

Части режиссерского дела, о которых часто идет речь, обездушиваются, напоминают лишь выполнение служебных функций.

«Режиссер,— написано в Большой Советской Энциклопедии,— возглавляет весь процесс работы коллектива... Он изучает материалы, касающиеся отраженной в пьесе исторической или современной действительности, определяет идейную направленность спектакля... объединяет творческие усилия актеров, художника-декоратора, композитора... Он является организатором всех работ...».

Возглавляет, изучает, определяет, объединяет, организует.

Значит, если ответственно возглавил, прилежно изучил, правильно определил, толково организовал, то и прекрасный итог несомненен, постановка удается на славу. Дело только в степени ответственности, прилежности, правильности и толковости. К сожалению, жизнь не подтверждает этого. Я не хочу сказать, что сами по себе слова БСЭ неверны. Каждая постановка, бесспорно, требует изучения материалов, но оно несхоже с вузовским; определения в искусстве не исчерпываются даже самыми верными формулировками, а организация в режиссерском труде далеко выходит за рамки административной деятельности.

Сложность в том, что «касающееся» и «связанное» относятся не только к пьесе или сценарию, а к душевному миру человека, ставящего фильм или спектакль. «Изучение» приводит к открытию нового не только в материале, а и в себе; «определения» появляются в столкновении материала, жизни и собственной биографии; «организация» — не только объединение лиц различных профессий, но и сплав мыслей и чувств людей несхожих душевных качеств.

И изучение материалов в архивах Истпарта и неисчислимое количество бесед с очевидцами много дали нам. Настолько много, что «изучением материалов» такую работу не исчерпать. Было иное: мы думали, дышали вместе с материалом, он стал органической частью нашего мышления и перестал существовать для нас в отдельности, вне фильма. Сущность состояла не в том, что мы открыли

что-то еще неизвестное или же напали на факты, новые для экрана. Произошло иное — пригород хлынул в фильм: песни, словечки, явка в нищей квартире, вывески лавок, оркестрион в трактире, маевка в Парголове, книжки похождений сыщиков, гармошка, участок... все это на первых порах без разбора ворвалось в сценарий, стало самим воздухом фильма.

Дело было не в быте. Какой там быт, когда до сих пор я, увы, не смог бы ответить на самые простые вопросы, касающиеся жизненных обстоятельств и подробностей. Какая фамилия главного героя?.. Извините, не знаю. Отчество?.. Кто его родители? Живы ли они?.. Где и как он живет?..

Столько лет мы работали, и достаточно усидчиво, а вот всем этим так и не успели заинтересоваться. Максим, и все тут. Живет за Нарвской заставой. А где?.. Понятия не имею.

Пригород стал не только материалом, а и чувством легкости походки, вольности рассказа. Не только не пришлось отказываться от своего грешного прошлого, но, напротив, именно теперь оно и пригодилось: и детские раешники «Царя Максимилиана», и шарманочный Петрушка, и пристрастие к «низким жанрам», и привычка к работе, основанной на импровизации. Фильм выстраивался сам по себе, даже нас не спрашивая, пристрастие притягивало, располагало части.

Пристрастие определило и первые черты героя. Ничего в нем не было монументально-мощного, величественно-прекрасного, и даже в простые «положительные» он не годился: ни белозубой улыбки, ни русых волос, ни статной поступи. А был он тоже «копеечный»; вырос на том, что и нам когда-то было по душе: на куплетистах в городских садах, чемпионате французской борьбы и похождениях храброго разбойника Антона Кречета.

Начинал он свой путь под веселой, счастливой звездой. Первой же его чертой была способность шутить. Мы ее не сочинили; юмором обладал не только наш знакомый, о котором шла речь выше, но и каждый из авторов мемуаров. Драматические события описывались в них по-особому: люди умели отыскать смешное в любых обстоятельствах. Во время молитвы в тюрьме запускали на «отче наш» петуха; с юмором вспоминали, как их заковывали в кандалы. Я приведу для примера отрывок из воспоминаний («За Невской заставой»):

«Перекрестившись для начала и попросив божеского благословения, он так ударил молотом по заклепке, что кандалы сорвались с наковальни и больно ушибли ногу. Это возмутило меня больше, чем самая заклепка живого человека. Когда я выругал тюремщика старым чертом, посоветовал ему плести лапти, а не портить заклепки, он заговорил:

— Ты, сынок, нечистую силу не поминай... И так погрязли в грехах. Я самоучка. Раньше настоящий кузнец ковал, а теперь мне подспорье.... Ох, житье наше тяжкое, господи, благослови!

Молоток вихлялся в руках старика, как язык у пьяного, но заковка все же обошлась без возможного раздробления костей.

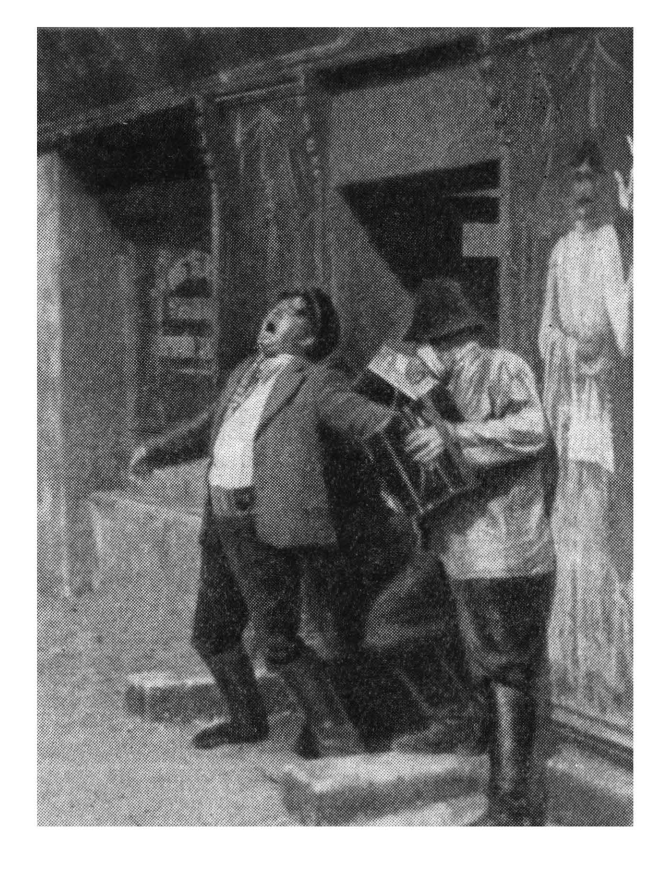
— Ну вот и готово, носи на здоровье,— сказал он и добавил:— Ступай с богом в камеру».

«Они были веселые, сильные, озорные,— писала Е. Драбкина, знавшая этих людей с детства. — В сказках, которые они мне рассказывали, Змей-Горыныч расхаживал в жандармском мундире, а Иванушка-дурачок, женившись на царевне, говорил: «И на черта нам с тобой, Марьюшка, это самое царство? Давай-ка лучше раздадим его и пойдем гулять вольными людьми по белу свету».

Так и шли они, вольные люди, по белу свету, где еще было черным-черно, не сгибаясь даже под тяжестью кандалов. Когда пришла пора писать воспоминания, они называли свои книги с неизменной скромностью: «Записки рядового подпольщика», «Муравьи революции», «Жизнь рядового большевика».

Одним из них был наш герой. Образовался его характер под многими влияниями. Немало было и случайностей.

Надо сказать, что именно они, случайности, не упомянутые в теориях о режиссуре (а как их упомянуть?), непредвиденные, неучтенные, неожиданно возникающие, ломающие рамки и границы темы, идеи, жанра, всего «возглавляемого, изучаемого, определяемого, организуемого», драгоценны в нашем труде. По «железному сценарию» можно поставить только дубовый фильм. Человеческие образуются от неожиданной индивидуальности артиста, особенностей погоды в час съемки и тысячи мелких и крупных явлений, что подбрасывает режиссеру сама жизнь. Она подкидывает случайности, уничтожая выстроенную дома схему, ставит заторы на пути чересчур уж стройно придуманного, силой обстоятельств заставляет менять планы, мгновенно сочинять новое. Все это и дает естественность движению, пространство образам.



В сочетании случайностей есть, разумеется, своя закономерность, ведь какие-то из них с радостью подхватываешь, мимо других проходишь, обходя их да еще чертыхаясь.

Вовсе не было обязательным, чтобы в «Одной» на крохотный эпизод (болтливый парень, занявший телефон-автомат) ассистент привел именно этого артиста Театра юных зрителей. Ничего примечательного не было в роли: человек нудно пересказывал, пока дожидалась телефона наша героиня, что он ел на обед. И нельзя сказать, чтобы молодой исполнитель проявил какое-то особенное мастерство или блеснул талантом. Не было этого. Но он сам, невысокого роста, не очень складный, с носом картошкой, с ногами не такими уж прямыми, с каким-то дефектом речи (не то простецкий акцент, не то бубнил под нос) — ничуть, буквально ни одной чертой не похожий на актера, показался на редкость славным.

В «Путешествии в СССР» он должен был играть погодинского типа, читавшего наизусть «Детей капитана Гранта». В образе не заключалось ничего сколько-нибудь сложного, и на репетициях трудно было особенно заинтересоваться таким характером. Примечательным было обаяние исполнителя. Он оказался и отличным товарищем, на редкость скромным, увлеченным работой. Мы подружились. Иногда после репетиции он пел под гитару. Ни голос, ни еще того менее игра на гитаре не могли бы доставить радости слушателям. Но случалось так, что после первых же неладных аккордов некрасивое лицо преображалось, негромкий напев одухотворялся чувством. И становилось ясным: слава богу, что нет у него огня в глазах и бархатного тембра голоса.

Можно ли было увидеть в этом артисте силу страсти?.. Пожалуй, нет. Может быть, комедийное дарование?.. Да, бесспорно, он обладал юмором, да и вообще был хорошим артистом. Но заключался в нем кроме профессиональных качеств особенный драгоценный дар: удивительная, чудо какая задушевность.

В «Большевике» (первый вариант «Юности Максима») участвовали три парня. Дему мы пригласили играть этого артиста — Бориса Петровича Чиркова. А потом стало ясным, что Максим — именно он.

И начались те самые репетиции, к которым я привык за годы труда в мастерской. Роли в окончательном виде еще не было; сценарий писался и переписывался на ходу. Каждый день (несколько месяцев) мы трудились с Чирковым. Скоро мы стали понимать друг друга с полуслова. Закон притяжения образовал и труппу: второго парня—Дему—играл Степан Каюков — прирожденный комик, да еще с любовью к народному, грубоватому юмору; Наташу — Валя Кибардина с милым широкоскулым лицом, не напоминающая картинных революционерок экрана, но похожая, как родная сестра, на учительниц, обучавших вечерами рабочих началам математики, а заодно и классовой борьбе. Третий парень (Андрей) отыскался прямо на улице. Исполнителей такого происхождения было немало: директор цирка играл мастера; антиквар с холеной бородой (на экране борода нередко выглядела наклеенной) — инженера.

Пуще огня мы боялись артистов на «положительные» роли, «социальных героев» (есть такое амплуа). Михаил Михайлович Тарханов играл старого подпольщика. Небольшая роль не давала возможности Тарханову показать силу своего искусства, но близкое знакомство и работа с ним заставляли о многом задуматься. Он был, пожалуй, самым смелым, рискованным артистом своего времени: он играл Собакевича, Градобоева («Горячее сердце»), хозяина булочной («В лю-

дях») на грани реального и фантастического, утверждал неоспоримую правду самых, казалось бы, нереальных характеров. Рядом с его дарованием выглядели куцыми и неглубокими обычные определения жизненности.

Работа над сценарием сливалась с репетициями: на ходу выстраивались отношения, сцены, диалог.

А Максим все наглел. Ему уже не было удержу. Был у нас в сценарии матрос — политический арестант: он лихо отвечал в камере тюремщику, давал сдачи палачу-околоточному. На репетициях стало ясно — моряка не нужно; именно так должен поступать Максим. На каждой репетиции Максим не только забирал себе все лучшие реплики, но и теснил других героев: отходите-ка, братцы, назад, на второй план.

Пусть читатель не поймет меня превратно — будто Чирков отбирал роли у других исполнителей. Борис Петрович — один из самых благородных и скромных артистов, никогда бы он не позволил себе обидеть товарища. Нет, это нахальничал сам Максим. В нем было сердце фильма. И все, что придумывалось лучшего, естественно, отходило ему: ведь он был самым любимым, самым интересным, самым своим. Ради него все и затевалось.

Хотелось наградить Максима и пением. Но песни, которые знал Борис Петрович Чирков, Максим не брал: он был питерский, пролетарий чистых кровей, ничего деревенского в нем не было. И печальная протяженность, стон крестьянской песни не могли слышаться в пригороде.

Ежедневно ассистенты приводили со всех пивных города гармонистов, разыскивали дряхлых эстрадников. Сколько таких певцов я тогда прослушал!.. Сегодня комик с распухшим от наклеек носом вспоминал куплеты, которые он не исполнял уже полвека, ревматическими ногами он выбивал на припев чечетку, щеголял древними фортелями. Завтра слепой старик раздувал мехи баяна, пел хриплым, пропитым голосом. На Литейном шла охота: букинисты разыскивали песенники, лубочные картинки с романсами. Дело было поставлено, что называется, на широкую ногу. В свое время я мог бы похвастаться эрудицией в этой области.

Было прослушано немало занятного, в своем роде интересного, но того, что хотелось, не удалось еще услышать. Чем проверялась пригодность песни для фильма?.. Текстом, мотивом? В том-то и состояла сложность, что словами объяснить это было трудно.

Возникали фавориты на время. Первой привлекла удалая песня:

Полюбил всей душой я девицу.
За нее я готов жизнь отдать.
Бирюзой разукрашу светлицу,
Золотую поставлю кровать.

Любовь соединялась с отвагой; следовала и ревность:

С своей страшной ватагой поеду,
И разграблю хоть сто городов,
И с добычей к милой приеду:
На! Возьми это все за любовь!
Но когда ж подозренье вкрадется,
Что красавица мне не верна,
Наказанию мир содрогнется,
Ужаснется и сам сатана.

Но симпатия к песне быстро охладела: было в ней что-то ненастоящее, лубочно-сытинское; на современный слух слова казались пародийными. Потом пришло другое увлечение:

Окрасился месяц багрянцем,
И море шумело у скал.
— Поедем, красотка, кататься,
Давно я тебя поджидал.
— С тобою поеду охотно:
Я волны морские люблю,
Дай парусу полную волю,
Сама я присяду к рулю.
— Ты правишь в открытое море,
Где с бурей не справиться нам.
В такую шальную погоду
Нельзя доверяться волнам...

Но все это не входило в фильм. Песни оставались лишь украшением, к сути образа они отношения не имели.

И вот однажды, когда уже и вера в саму необходимость песни проходила, подвыпивший гармонист заиграл вальс. Сиплый голос затянул с чувством:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть,
Кавалер барышню хочет украсть.

Где эта улица, где этот дом,
Где эта барышня, что я влюблен?
Вот эта улица, вот этот дом.
Вот эта барышня, что я влюблен.

Ни секунды сомнения не было. Это была она, любовь мгновенная, с первого взгляда (вернее, слуха). В песне открылся с удивительной полнотой и в словах и в напеве тот самый истинный и искренний лиризм «копеечного», что определял фильм.

Теперь пригород имел и свою песню. Впрочем, это была не песня, скорее голос Ма-

ксима, совсем юный, мило простецкий, немного лукавый, задушевный.

Может показаться странным, что я пишу об образе большевика, картинах, посвященных революции, а речь пока что идет о всем, казалось бы, незначительном, второстепенном, не имеющем отношения к теме. Но смысл «Юности Максима» как раз и состоял в том, что ничего там не было «для идеологии». И все было только для нее. Суть фильма и заключалась в том, что такой парень неминуемо должен был стать революционером. Он был наделен лучшими чертами питерского рабочего, умом и юмором, прирожденным чувством справедливости, верностью товарищам, душевностью и решительностью, смелостью и терпением. Он не мог примириться с произволом и бесправием. Не было ему жизни без революции. И революции оказалось нужным все в нем: и его любовь к лукавым шуткам и «крутится, вертится шар голубой». Не было ему ни малейшей нужды перестраиваться, сменять вехи, осознавать свои заблуждения (обычные мотивы драматургии тех лет). И пропагандистом он стал не только оттого, что умные и знающие люди дали ему прочитать верные книжки: необходимость передать душевное тепло другим людям была в его природе. Не существовало по отдельности человеческого характера и образа революционера. Был попросту Максим, и все тут.

Происхождение Максима являлось дважды пролетарским: он был питерским рабочим, и был он плотью от плоти чумазого гадкого утенка, вылупившегося на грязной улице, кино — в самом его демократическом понимании. Что делать, старинные, детские черты кино все еще не утратили для меня своей привлекательности. Я имею в виду не ставшими модными в 60-е годы стилизации под немые комические или «Зигомара»— элегантную и ироническую ностальгию по потешной чепухе старых времен. Такие стилизации вызывают у меня чувство личной обиды: я ведь свято верил в происходящее на экране: полнота чувства (комического и драматического) одухотворяла тогда по-своему экран. И простота динамической поэзии являлась вовсе не архаическим курьезом, а прирожденной чертой, способной еще развиваться (разумеется, в иных формах). На нашей памяти случалось уже не раз, что проходили годы, и в клоунаде или мелодраме открывались и сила искусства и ненавязчивая мудрость. Ленты Чаплина все еще сохраняют свое значение. Можно только мечтать о фильме, способном взволновать неискушенного зрителя, увлечь ребенка. У кино, конечно, много возможностей, и каждый режиссер имеет свои пристрастия. Что касается меня, то, пожалуй, и сегодня поэзия народной картинки представляется мне более близкой кино и даже, если угодно, более прекрасной в кино, нежели экранизация страниц Пруста или превращение абстрактной живописи в кадры. Увлечение Сервантесом и Шекспиром только укрепило такие вкусы.

Думаю, что и происхождение некоторых сторон образности Федерико Феллини трудно понять, позабыв про старинные истоки. И когда гремят в его фильмах бравурные марши и бушует на экране странный карнавал, мне вспоминаются не «комплексы» и «вытесненные желания», а феерии немого кино и «Алиса в стране чудес». Многое можно разглядеть в его фантастических фресках, но за Джульеттой Мазиной нередко видится мне вовсе не тень профессора-психоаналитика, а горбатый и носатый Пульчинелла.

Форма многосерийного фильма была нами выбрана не только потому, что материал был обширен и не вмещался в одну картину. Другие соображения являлись не менее важными: уж больно хотелось пустить гулять по экрану героя, новых похождений которого стали бы с нетерпением ожидать кинозрители.

Эйзенштейн (знаток жанра!) очень радовался, узнав, что вторая серия называется, согласно всем канонам, «Возвращением Максима».

Думая о серийном фильме и его героях, мы, разумеется, не собирались взять за пример похождения сыщиков. Совсем иной род героев казался не только привлекательным, но и близким как раз тем детским сторонам кино, о которых я писал выше. На память приходил старинный приятель: легкий человек, странник с дырявыми карманами, на первый взгляд простачок, а то и дурачок, а на деле умница, хитрец, одурачивающий барина и генерала, перехитривший черта и даже саму безносую старуху с косой заставивший убраться восвояси. Разными бывали народные герои: нас увлекал не Илья Муромец, а младший сын, у которого не было ни кола, ни двора, один лишь добрый нрав, светлая голова да веселые песни.

Из дали времен окликал нашего Максима петушиным криком и барабанщик гезов Тиль Уленшпигель. Речь, разумеется, шла только об общих чертах: Нарвская застава не напоминала Фландрии шестнадцатого века, и сказки сказываются в каждый век по-особому. Имитация фольклора никогда не была мне по вкусу; иное дело — урок у народного искусства, его незамутненной ясности; фантазии, которая часто куда более жизненна, нежели натуралистические копии с реальности; яркости форм выражения. Особенно важно было вспомнить о такой образности в 30-е годы: то, что сходило тогда за реализм, вызывало у меня решительную неприязнь. В моду входили мещанские пьесы, перелицованные на производственные конфликты. Кино не столько освоило звук, сколько развязало язык. Да и с какой еще прытью! Текст решал все трудности. Откликнуться на любые призывы стало несложным занятием. Актуальность достигалась за счет слов, взятых из передовой статьи. Для «занимательности» (понятие, входившее в силу) фабулу замешивали на вредительстве; схемы оживлялись или, как принято было выражаться, «отеплялись» семейными неприятностями действующих лиц. На дискуссиях все яростнее громили прошлый период за фрагментарность картин, недоступность их зрителям. Упреки были, пожалуй, верными, но прикрывали они дурные дела. На экране появилось лживое изображение жизни; что имело оно общего с достижениями народа и реальными трудностями?

Поддельный, мнимый реализм был нам еще меньше по душе, чем романтический пафос немых лент. «Занимательность» и «отепление» казались словечками, унижающими достоинство советской кинематографии. Что-то увертливое, хитро пристраивающееся и к политике и к кассе слышалось в этих все чаще раздававшихся теперь определениях. На глазах образовался новый стиль: в красиво снятых просторных квартирах жили счастливые герои; до счастья было рукой подать, мешал только невыявленный вредитель; гремели песни и бодрая музыка; газетные тексты перемешивались с бытовыми словечками.

В борьбе с таким стилем и задумывалась «Юность Максима». Откупаться от времени текстом казалось нечестным делом. Не было и причины сдавать экран в аренду театру. Мы сочиняли вовсе не пьесу с натурными съемками (это называлось «борьбой за драматургию»), а фильм. Законченного сценария, как это у нас всегда случалось, до конца съемок так и не было, на бумаге существовали лишь варианты, фильм продолжал «писаться» на репетициях и съемках. Организовать материал должна была не придуманная фабула, а движение, заключенное в нем самом,— нужно было его только выявить, выразить судьбой человека. Простые положения — их легко можно было найти в каждой книге воспоминаний: забастовка, демонстрация, тюрьма, жизнь на нелегальном положении — естественно выстраивались в эпизоды, образовывали жизненную судьбу героя.

Никакого «утепления», что за пустяки, будто Максим должен для жизненности выпивать или ревновать какую-нибудь девицу. Никакой «занимательности». С первого замысла мы отрицали такие удобные для драматургии мотивы, как борьба с провокатором или подготовка побега из ссылки.

Задача — самая главная и интересная — состояла в ином: в открытии душевной природы героя. Против бесчеловечности старого мира должна была восставать личность, полная человеческой прелести. Рассказать о герое хотелось не способами психологического исследования или натуралистического описания, а складом народного искусства.

Как определить жанр, к которому мы стремились? Трагедия? Нет, с патетической интонацией как раз и хотелось спорить. Пудовкин называл «Юность Максима» лирической драмой. Так ли это? Вряд ли. Мы избегали всего психологически сложного. Хроника? Еще того меньше: интерес сосредоточивался преимущественно на человеке. Пожалуй, больше всего трудились мы над тем, чтобы упростить ход фильма, сделать его самым что ни на есть элементарным, приблизить кино к народному повествованию, к притче.

И драматургии хотелось тоже «копеечной».

Несмотря на серьезность материала, действие строилось наподобие книжек похождений: каждый эпизод предварялся надписью не для уяснения смысла (и так все было понятно), а чтобы задать интонацию рассказа простого, безыскусного. Особенно важной являлась первая надпись: хотя, казалось бы, ничего мудреного в ней не было:

ЖИЛИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ЗА НАРВСКОЙ
ЗАСТАВОЙ ТРИ ТОВАРИЩА



Это был новый для нас склад кинематографической речи. Я хотел бы привести для сравнения начало «СВД» — несколько строчек, написанных Тыняновым после просмотра снятых кадров: Юрий Николаевич хотел уловить стиль ленты, подчеркнуть его первыми же надписями:

В ТЕМНЫЕ НОЧИ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ,
КОГДА В ОЖИДАНИИ НЕИЗБЕЖНОГО МЯТЕЖА
ЗАСТЫЛИ БОЛЬШИЕ ДОРОГИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ,
БРОДЯЧИМ ДЕКАБРЬСКИМ ВЕТРОМ
ЗАНЕСЛО В ТРАКТИР БЛИЗ ЮЖНОГО ГОРОДА
СТРАННОГО ПОСТОЯЛЬЦА

В «Новом Вавилоне» надписи придумывались по контрасту с кадрами, были откровенно публицистичны; слова набирались курсивом во весь экран:

ПРОДАЕТСЯ! ПРОДАЕТСЯ! ДЕШЕВО ПРОДАЕТСЯ!..

И поэтичность (в ее внешнем романтическом виде) и еще менее того публицистичность больше не казались привлекательными. Экранному красноречию хотелось противопоставить простоту и краткость. Надписи складывались, как фразы-притчи:

И ПЕРЕД МАКСИМОМ ОТКРЫЛАСЬ ДОРОГА В ЛЮДИ

Кадры тюрьмы предварялись обычным для воспоминаний определением:

И МАКСИМ ПОПАЛ В УНИВЕРСИТЕТ

После выхода из тюрьмы:

И СТАЛ МАКСИМ ЖИТЬ МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ

Большинство надписей начиналось со сказового «и».

Некоторые эпизоды основывались на элементарном, совсем примитивном положении. Так строились шванки, фаблио, сказки про солдата или Иванушку-дурачка. Особенно просты были такие положения в первых ча-

стях: Максим с товарищами спасал девушку-революционерку, направляя мастера, гнавшегося за нею, по ложному пути; Максима вербовали в осведомители, он прикидывался дурачком, набивал себе цену, а потом говорил, под секретом, что прокламации мог подкинуть в цех во время молебна поп.

Я чувствовал себя как рыба в воде, недаром я начинал с увлечения лубками и раешниками, таскался по клубам с Петрушкой.

Все это относилось, конечно, лишь к отдельным сторонам образности: поставить ленту о революционной борьбе, ограничивая себя структурой похождений, было бы нелепым. Человеческая судьба по самому материалу истории была неотделимой от судьбы народной: речь шла о революции. Однако особое отношение к образу человека повлияло и на характер массовых сцен: и здесь героический жест уступал место обыденному движению.

Несмотря на то, что картина была уже полностью звуковой, музыки в ней почти не было. Я имею в виду симфоническую музыку. Шостакович сочинил только пролог (попурри из «шлягеров» 1910 года: танца «Ойра», малоприличной по тексту шансонетки «Я футболистка, в футбол играю» и залихватского галопа). Драматические эпизоды имели собственную музыку, заключенную в самой сцене.

Роль большевика, заводского организатора исполнял П. М. Волков. Оказалось, что артист отлично играет на гармошке. У него был собственный, видавший виды инструмент. Звучала его гармошка хрипло и визгливо, но играл на ней Павел Михайлович как раз так, как играл бы человек, роль которого он исполнял: музыке не учился, нот не знал, но уж зато умел вложить в грошовый инструмент душу. И гармошка разговаривала у него человеческим голосом. На репетициях мы с Волковым постепенно вымарывали текст роли: важные места отдавались гармошке. На заднем дворе у помойки рабочие приносили Максиму собранные гроши — складчину на больного товарища. Тут полагалось человеку, уже знающему путь борьбы, сказать Максиму важные слова. Однако такие речи были хорошо известны зрителю, слышал он их неоднократно, еще раз повторять их не имело художественного смысла. Текст был купирован. «Погоди,— говорил рабочий Максиму,— дай только время!..» Он с силой раздувал мехи гармошки: грозные, гневные звуки говорили о приближающейся расплате.

Звуковая пленка разгона демонстрации монтировалась, как партитура. Труд был адским: перезаписывающей аппаратуры еще не существовало. Приходилось клеить кусочки шумов: цокот копыт, завывание сирен, свистки, гик казаков, стоны. Образовывалась сложнейшая мозаика; особенно увлекали меня резкие контрасты тишины и звука.

Эпизод начинался с кадров полиции: городовые загородили улицу, преградили путь демонстрации. «Разойдись! Предупреждаю!..»— угрожал пристав, стоявший в пролетке. Толпа замолкала; прогрохотал вдали одинокий извозчик, наступало полное безмолвие. Молчание взрывалось визгом ухарской гармошки: широко растворив двери пивной, вываливалась на мостовую пьяная компания. Гармонист оборвал игру: полицейские и толпа стояли друг против друга. Загудела последняя нота гармошки. Длинный, резкий свисток, цокот копыт, крики и стоны — началось избиение. Казаки врезались в толпу. И тогда вырвавшийся из рук полицейских рабочий (П. Волков) выхватывал у пьяницы гармонь: раздавалось скорбное и гневное: «Вы жертвою пали...»

«Декорация»: доходные дома, увешанные от подвала до чердака вывесками; надпись во всю глухую стену пятиэтажного здания — «Пилюли Ара — лучшие в мире!»; бегущая толпа, полиция, кони, прокламации, кружащиеся над головами, свист нагаек и революционный похоронный марш на хриплой гармони (усиленный записью) — все эти элементы сцены хотелось сплавить в «единый музыкальный напор» времени, создать ощущение запаха «гари, железа и крови» (Блок).

В 1966 году на «Мосфильме» восстанавливали «Юность Максима»: техника звукозаписи картины уже никуда не годилась. Группа озвучания бережно повторяла на современной аппаратуре то, что делалось тридцать лет назад. Многое удалось. Но оказалось, что гармошку Волкова не воспроизвести. Музыканты на дорогих аккордеонах не смогли добиться силы чувства, которое неумелый любитель извлекал из несуразной гармошки. К сожалению, я не смог объяснить опытным профессионалам, чего же именно не хватает их исполнению. Какими словами определить эту непонятную единицу, кустарную душу, которую все мы вкладывали в фильм, снятый на негодной аппаратуре в условиях, непригодных для звукового кино?..

Определения действительно сложны, но, пожалуй, нет более простого дела, чем вышибить из фильма эту самую плохо определимую душу, так что и следа ее не отыщешь, превратить одухотворенную ткань в пригнанные по схеме колесики машины, на чертеже, может быть, и выглядевшей хорошо сконструированной, а на деле работающей впустую, ничего не производящей и, следовательно, общественно бесполезной.

Первый вариант сценария («Большевик») был разнесен в пух и прах. Я перечитал сохранившиеся отзывы авторитетных инстанций и лиц: образа большевика нет; историей партии и не пахнет; ошибочно выбрано время действия; не к чему показывать эпоху реакции (мрак, разгром); события следует перенести в эпоху подъема; вместо глупых песен и сомнительных шуточек героя показать формирование большевика, борьбу партии на два фронта: против ликвидаторов (призывавших ограничиться легальными возможностями) и отзовистов (требовавших бойкотировать Думу, уйти только в подпольную работу).

Увы, наиболее свирепыми нашими критиками оказались некоторые из людей, мемуары которых и увлекли нас, побудили взяться за этот фильм. По какой-то неведомой, странной причине «веселые, сильные, озорные люди» (Драбкина) хотели, чтобы о них поставили скучный фильм. Но что делать, требования были настойчивыми. Мы засели за переделки. Однако, как мы ни старались, Максим не желал бороться ни с ликвидаторами, ни с отзовистами. Причина состояла не в том, что недостаточно были изучены материалы. Если бы меня ночью разбудили, я мгновенно, еще не открыв глаза, смог бы прочесть лекцию о ликвидаторах и отзовистах. И все же дело не шло. Материал оказался против шерсти.

Люди, от мнения которых зависела судьба фильма, отлично знали материал, но они понятия не имели о нашей шерсти. Бесспорно, мог быть поставлен фильм на тему, так отчетливо представлявшуюся этим людям. Нужен был только другой автор.

Случилось так, что, занявшись переделками, мы ровно ничего не сочинили из того, о чем нас просили, но усовершенствовали многое в своем хозяйстве; добавочная работа не оказалась бесполезной. На наше счастье тогдашнему руководителю кинематографии Борису Захаровичу Шумяцкому был по сердцу замысел картины. Он нам доверял. И нам наконец поверили. Вероятно, это наиболее разумный способ руководить нашим делом. Да и, как я уже писал, многое ли можно было понять из наших сценариев?

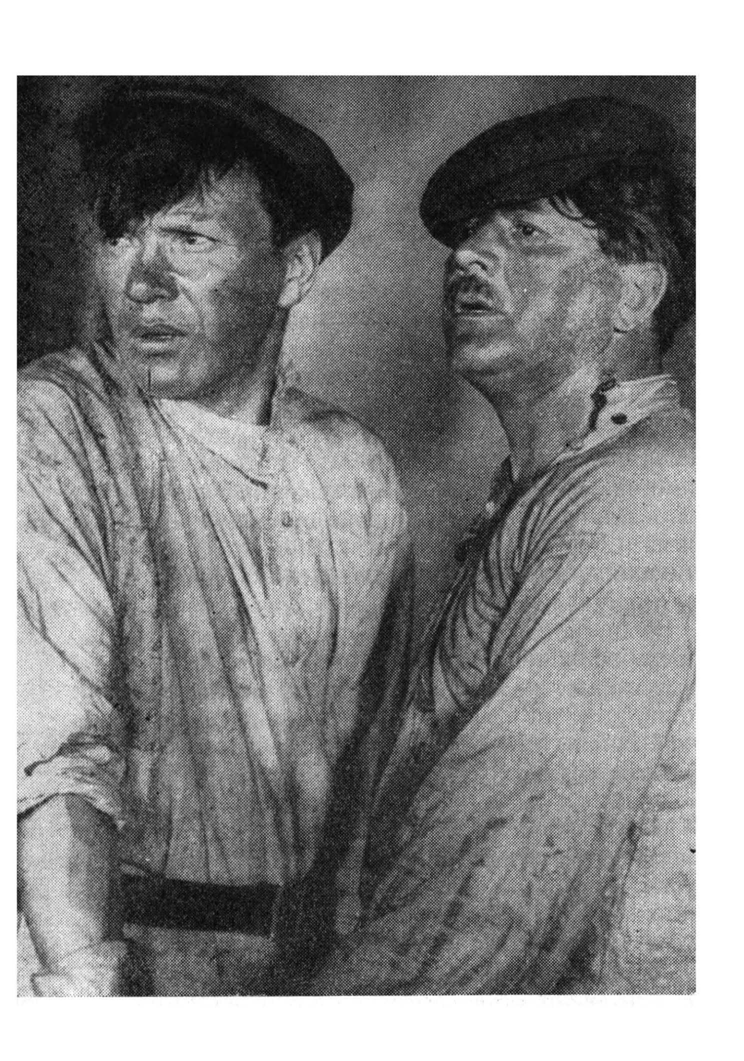
Снятый фильм вызвал не менее жестокую критику. Специальная комиссия обвинила нас во всех смертных грехах. Странным являлось и то, что самые, казалось бы, невинные кадры вызывали осуждение. Максима, уходящего в конце фильма с котомкой за спиной, сопровождали возмущенные реплики: «Народничество!», и даже прощание Максима и Наташи, не имевшее отношения к политике, получило низкую оценку: «Так мы не прощались!»

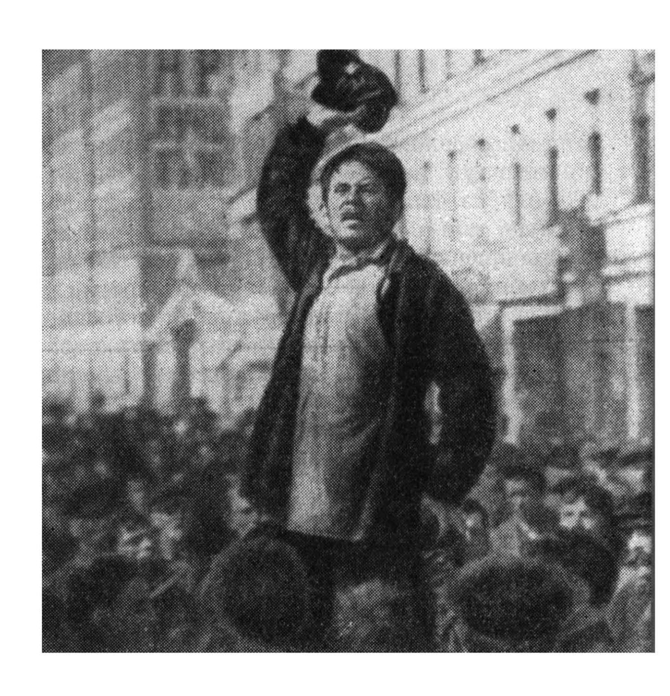
Вряд ли теперь имеет смысл на всем этом подробно останавливаться. Однако вовсе забыть обстоятельства, предшествовавшие выходу фильма, вряд ли было бы верно. Историю советской кинематографии трудно отнести к бесконфликтной драматургии.

Мы трудились над трилогией семь лет. Случилось так, что Максим отделился от нас, зажил своей жизнью. В «Великом гражданине» Эрмлера Чирков играл роль под таким же именем: хитро прищуривал глаз, напевал вполголоса «Крутится, вертится». Теперь он (и это было естественным — действие происходило через два десятка лет после «Выборгской стороны») постарел: носил хороший джемпер, надевал очки, чтобы читать. Все было на экране: Чирков, упоминания о Наташе, песня, мнимая простоватость. А вот Максима, на мой взгляд, не было. И даже его дальнего родственника в этом человеке я узнать не мог. Было на экране другое лицо в ином образном мире. Бытовые и психологические подробности, вероятно, необходимые для «Великого гражданина», начисто уничтожили поэзию образа, легкость его движения, народность природы.

На «Ленфильм» приходили письма с предложением продлить экранную жизнь Максима, показать места его следующих трудов, старость, жизнь сына. Сделать это было нельзя. Он не мог состариться, как не могла состариться молодость революции. Она такой и осталась навечно: бездомной, полной самоотверженности и задушевности.

Учебного пособия к изучению ее истории мы не смогли бы снять. Нам только хотелось сказать про нее тихим голосом: «О, копеечная! О, великая!..»









Нет художника, не заинтересованного в отклике на свои мысли и чувства. Даже самые сокровенные дневники пишутся со скрытой надеждой на опубликование, пусть и через много лет. Разве можно общаться с пустотой? Потребность в понимании, душевной близости с другими людьми органична для человека.

Но природа такого общения не имеет ничего общего с подлаживанием, потачкой чужим вкусам. Угождение почтеннейшей публике, как выражались старые антрепренеры, способно обеспечить выручку в кассе, а не духовную близость.

Недостойно художнику обращаться к другому человеку не как к близкому, такому же человеку, как и он сам, способному все понять, а как к недорослю, умственный уровень которого требует особого подхода. Так халтурщики сюсюканьем приспособляются к детям. Если даже и удастся им провести ребенка на мякине, то пройдет время, человек вырастет, он полюбит искусство и с презрением будет вспоминать дурацкие стишки и сусальные картинки.

Общение художника и людей происходит многими путями. Случается так, что художнику удалось высказать как раз то, что уже назрело в самой жизни, почти что вертится на языке у каждого человека, и способ художественного выражения совпал с уровнем общего понимания; бывает и по-другому: автор находит своих читателей через столетие после смерти. Путей сближения множество; чувство, неясно выраженное одним художником, подхватывается, достигает отчетливости уже у других: образуется сложная связь.

«Мысль, начатая великим поэтом, часто договаривается посредственным,— писал в «Русских ночах» Одоевский,— поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу, как отголоски между утесами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альбрехте Дюрере; страсбургская колокольня — пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена — второе колено симфоний Моцарта».

Гомер, Байрон, Дюрер, Бетховен, Моцарт... Ну а какое отношение может иметь к ним художество, которому без году неделя, разве экран — пристройка к Василию Блаженному?..

«Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение,— наложил Николай II собственноручную резолюцию на проект организации русско-американской кинопромышленной компании.— Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует».

Так считал не только последний русский царь: дореволюционное кино трудно было отнести к явлениям искусства. Ленты жили мнимым существованием; фигуры и происшествия лишь мелькали на полотне, они не могли перейти в духовный мир человека: ничего свойственного этому духовному миру в них не было. Сближаться пока было не с кем — автора ленты еще не существовало. Но, пожалуй, такой ответ являлся бы лишь частично верным: не было еще и зрителей. Пока что речь могла идти о сбыте и потреблении, предложении и спросе. В кино не ходили, а заходили; ленты не смотрели, их глядели, просматривали. Тонкий на оттенки русский язык улавливал отсутствие усилий, поверхностность впечатлений как основание нового вида развлечения.

В 20-е годы полотно стало экраном.

На экране открылась не только художественная особенность кино, но и его общность с другими искусствами. Далекие связи восстановились. Перефразируя Одоевского, теперь можно было бы сказать: развязка античных трагедий хранилась в «Потемкине», а тайна Гоголя — в кадрах Довженко.

Появились, да еще с какой отчетливостью, авторы фильмов. Кто смог бы сомневаться в авторстве Эйзенштейна?.. Однако сказать только это было бы недостаточным. В таких произведениях все обстоит сложнее. «Потемкин» принадлежит не только Эйзенштейну— само время, революция были его соавторами. Вот почему фильм потрясал сердца.

В «Старом и новом» борьба автора за новое зрение, как мне кажется, совпала в какой-то мере со слепотой: в патетике модернизированных коровников не было ни частицы народной жизни. Автором фильма — человеком огромного таланта и культуры — был, к сожалению, только один человек. На этот раз он не привлек к соавторству ни жизнь, ни время.

Совершенная слепота постигла нас в последних частях «Одной»: мы придумывали отправку самолета за нашей учительницей, уткнувшись носом в газетные схемы. Нужно ли удивляться, что снимать оказалось нечего: летящий самолет, люди задрали головы к небу, что-то мельче, что-то крупнее, самолет пролетел над ободранной шкурой— новое победило старое... набор плоских, мало что значащих кадров. Что могло дать им глубину, одушевить их?

Съемки школы в этом же фильме были, как мне кажется, удачнее: далекое село, где мы жили много месяцев, было неплохим соавтором. Герасимов отлично играл председателя сельсовета; его детство — жизнь в далекой уральской деревне — трудилось вместе с ним. Зрители уже влияли на экран, а влияние экрана на зрителей было еще очень маленьким.

Говоря о кино и зрителях, мы часто принимаем эти обозначения как неизменные, а существо развития кинематографии в непрестанном изменении и соотношении этих величин. Легко было бы трудиться художникам, если бы перемены на экране и в зале шли синхронно. Но борьба за новое зрение не бывает легкой.

Страна создавала тяжелую индустрию, трудно было с продовольствием, одеждой, жильем, но люди понимали необходимость сосредоточить усилия на решающих капитальных работах. Так происходило в каждой области: и огромной и сравнительно небольшой. В кинематографии 20-х годов закладывались основы киноискусства, впервые подымались пласты нового материала, ворошились глыбы огромных тем; новое зрение вглядывалось в революцию. С легкой индустрией развлечений дело пока обстояло из рук вон плохо. Молодые кинематографисты утверждали важность места кино в народной жизни, они мечтали открывать и воспитывать; развлекать казалось им недостойным занятием.

И случилось так, что советское кино завоевало своими лучшими лентами мировую славу, действительно становилось по важности тем и художественной силе самым важным из всех искусств. Однако «самое важное», представленное именно в этих лентах, занимало пока сравнительно небольшое место в повседневной жизни. У входа в кинотеатр, где крутили «Медвежью свадьбу», толпился народ; «Конец Санкт-Петербурга» или «Арсенал» недолго задерживались в программе. Большинство работ Дзиги Вертова смотрели плохо.

Наши отношения со зрителями складывались различным образом. «Чертово колесо» шло при переполненных залах; на «Братишке» зевали — любовь героя к старому грузовику оставалась не разделенной публикой; «Шинель» показывали недолго; на «СВД» стояли очереди; «Новый Вавилон» вызвал споры, но большинству зала фильм был непонятен: случалось и так, что лучшие кадры принимались за дурную проекцию, зрители топали ногами: «Сапожник в будке!.. Дайте фокус!.. Свет на экран!..»

Нелегкие мысли приходили в голову после таких сеансов. Однако и кассовые успехи «Чертова колеса» или «СВД» не казались привлекательными: было ясно, что сборы обеспечивало худшее в постановке — мелодрама и романтическая бутафория. Кинематографические дискуссии-сражения были по-своему увлекательными, однако ни похвалы, ни хула ораторов не казались такими уж важными. (Я редко выступал на этих собраниях: то ли мешала нелюбовь к публичным речам, то ли не привлекала господствовавшая терминология. Неизменным и прославленным оратором от нашей группы был Трауберг.)

Хотелось не аншлага, висящего у кассы (с детства я презирал коммерцию в искусстве), и не кинематографических похвал, а ощущения тепла зрительного зала, отклика на свои волнения.

В «Юности Максима» ничего не придумывалось для публики. Ни материал, ни герой не заключали в себе ничего «развлекательного»; фабула начисто отсутствовала, любовь занимала крохотное место, и да простят меня Кибардина и Чирков, за красавцев они никак сойти не могли бы. И случилось так, что именно эта работа оказалась близкой зрителям. Зал, это выяснилось на первых же просмотрах, разделял наши мысли и чувства. Что же случилось? Нас, что ли, наконец перевоспитали выговорами за формализм или же, еще того почище, зрители доросли все-таки до наших фильмов? Ничего такого не произошло. Проработки только мешали трудиться, и дорастать зрителям не было ни малейшей нужды. Просто больше не было «нас» и «зрителей». Мы жили вместе, в одной стране, принадлежали к одному народу, верили в одно и то же, горевали по

общим поводам, хотели работать по-новому, опыта часто не хватало, спотыкались, расшибались в кровь и опять брались за дело. Получались и добрые результаты, и случалось так, что усилия оказывались напрасными: все было. Но было с нами всеми вместе — вот что являлось главным. Время сдвинуло две пленки: фильма и жизни, теперь они шли синхронно. Человек на экране говорил от имени людей в зале; родня героя заполняла зал. Здесь находились все свои. Как же было им не волноваться, когда полиция топтала конями этого близкого, своего человека, хлестала его нагайками, как же было ему не сочувствовать, когда он хотел свести со света шпиков и охранников, краснобаев и чиновников.

И вел себя человек на экране по-человечески, не принимал поз, не витийствовал, не агитировал и без того все понимающих людей.

Начались 30-е годы. Разве в наши дни можно понять по старым описаниям успех «Чапаева»?.. Не было в городе двора, где бы дети не играли в Петьку и Анку-пулеметчицу; в каждом трамвае слышалось: «Что думает комиссар?», «Где должно быть место командира?»; по улицам, занимая мостовую, шли демонстрации, впереди несли большой самодельный лозунг; кривыми буквами было написано: «Мы идем смотреть «Чапаева»; зрители выходили после конца сеанса и сразу же становились в очередь за билетом на следующий.

После патетических композиций, вырождавшихся в ложную величавость, на экране ожили люди: «Окраина» Бориса Барнета, «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица. Дело было не только в том, что герои фильмов были жизненными, то есть пришли на экран из жизни, они сошли с экрана в жизнь, это куда важнее.

И не в том было существо, что в 20-е годы экран экспериментировал, а в 30-е вернулся к простоте и ясности. В первое десятилетие (вернее, пятилетку) зрители влияли на экран, а теперь экран вернул зрителям то, что взял от них.

Многое заключалось в каждом из этих периодов — и прекрасного и дурного, но их нельзя понять, обрубив связи, позабыв о продолжающемся движении.

И. ВАЙСФЕЛЬД

Не повторяя пройденного

Начнем с литературной стилистики. Часто ли нам приходится читать теоретические книги, написанные с запалом, окрашенные обаянием молодости, непосредственности?

Недавно я прочитал такую книгу — это «Фильм без интриги» выпускника ВГИКа Виктора Демина*.

Ее стилистическая особенность — свобода повествования, непринужденность «монтажных» переходов, иногда весьма неожиданных. Читая книгу, вы постепенно привыкаете к ним. Вас уже не удивляет, что после абзаца о художественном восприятии идет рассказ о том, как впервые смотрел телевизор годовалый сын автора и на какие мысли сие натолкнуло молодого отца и столь же молодого литератора. Не удивит вас и «стык», скажем, пародийного описания шахматного этюда, определения сюжета и оценки интервью Феллини.

Такая стилистика — не от подражания модной сейчас критической манере Аннинского или Турбина, а от собственного темперамента автора. Он пишет так, как думает. Литературная стилистика совпадает с настроенностью книги.

Виктор Демин одновременно захвачен своим замыслом и как бы удивлен им же самим сделанными находками, хочет увлечь читателя своей увлеченностью и чуть ироничен к самому себе. Характерна для этой стилистики заключительная фраза книги:

«Рецепты и правила, отстаиваемые в шумных дебатах, скоро, очень скоро изживут себя, выйдут из употребления за приблизительностью. С высоты грядущих завоеваний покажется наивным не только упорство, с каким держимся мы сегодня за одряхлевшие каноны. По-видимому, прозвучит наивностью и та запальчивость, с какой эта книжка доказывает возможность, нужность, неизбежность странного мира бессобытийного кино. Что же, тем лучше».

«Фильм без интриги» исследует пути развития современной драматургии, освобожденной от жесткой железной событийной конструкции, от стандартов обыгрывания деталей, от рефренов. Автора увлекает новизна драматургического построения таких разных сценариев, как «Девять дней одного года», «Отвага на каждый день» или «Хиросима, моя любовь»,— они не укладываются в рамки кинематографических представлений прежних дней.

Возрастающий интерес теории к новым драматургическим направлениям понятен. Новые жизненные задачи заставляют художников отказываться от навыков, привычек, складывавшихся годами. В сценариях и картинах «Обыкновенный фашизм», «Здравствуй, это я!», «Тени забытых предков», «Звонят, откройте дверь!», «Девочка и эхо», «Хроника одного дня» и других отражены поиски людей, не желающих следовать эстетической инерции.

Переоценка драматургических установлений происходит в кинематографиях Польши, Чехословакии, Венгрии, Болгарии и других социалистических стран. А какую самоотверженную борьбу ведут передовые сценаристы и режиссеры капиталистических стран против рутины мысли, против коммерческого «реализма».

Драматургические и режиссерские поиски идут упорно и неостановимо.

Мы все — свидетели и участники поворота в жизни киноискусства и его драматургии, возможно, столь же значительного, как и в 20-е годы, когда сложилась эстетика советского немого фильма или в дни «чапаевских» открытий наших мастеров.

Как это не раз бывало в истории искусств и литературы, ломка эстетических канонов воспринимается как полное упразднение жанра, как возврат к фактоописаниям.

* В. Демин. Фильм без интриги, М., «Искусство», 1966.

Горький ставил подзаголовок к своим новаторским драматическим произведениям: «сцены».

О пьесах Чехова писали, что это... не пьесы.

«Броненосец «Потемкин» называли хроникой (через десятилетие Эйзенштейн в знаменитой статье «Органичность и пафос «Броненосца «Потемкин» показал, что это произведение построено по законам... пятиактной античной трагедии!).

Распространенным было представление об итальянском неореализме как о разновидности документального кино. Забывали о его самобытной драматургии, созданной не только режиссерами, но и художниками-сценаристами Чезаре Дзаваттини, Сузо Чекки Д'Амико, Пьером Паоло Пазолини и другими.

Эстетическое осознание происходящих в искусстве перемен далеко не всегда опережает время.

Парадоксально, но отмеченная «закономерность» повторяется и сейчас: съемку подвижной камерой в реальной уличной толпе, без декораций и грима, характерную для фильмов Годара, Варда и многих других, тоже называют «документализмом».

Верное наблюдение (тяга к достоверности изображения) превращается критиком во всеохватывающую истину, а это уже заблуждение.

Заблуждение тем более опасное, что поверхностный ум может из этого сделать (и делает!) странный вывод: он «отменяет» драматургию как анахронизм.

Ход мысли эмпирика примерно следующий. Там, где непреднамеренный глаз объектива снимает непреднамеренно возникшие мизансцены, эпизоды, не может быть и речи о драматургической структуре. Драматургия превращается в поручика Киже. Ее не существует. Учет драматургических закономерностей, в том числе и нетрадиционных, старомоден — так он полагает.

Непосредственный результат такого эстетического подхода — бурное распространение дилетантизма в драматургии.

Дилетант свято верит, что сценарий может писать каждый, профессия кинодраматурга не самостоятельна, овладевать годами можно искусством музыки, живописи, архитектуры, но киноискусством? Кинодраматургией? В них, как в медицине, разбираются все.

Такая болезнь эстетической гипотонии выражается и в пониженном теоретическом тонусе существования доморощенных эмпириков. Живут они в счастливом сознании, будто теоретической литературы о кино не существует, да она и не нужна в их бестревожном бытии.

Но тяга к эстетическому самопознанию — закономерность жизни художника... Не случайно молодой еще Тарковский сказал на большом кинематографическом собрании:

«... мне очень хочется прочесть исследование о кино, в котором практик почувствовал бы биение современной теории кинематографа, интеллектуалов советского киноискусства».

Книжка Демина принадлежит к числу исследований, которые не повторяют пройденного, а пытаются проникнуть в глубь явлений. Пылко, убежденно автор выступает против легковесности дилетантизма, всем ходом рассуждений показывая, что новое рождается и воспринимается, как правило, трудно. И это новое в драматургии и в искусстве кино обладает своими закономерностями, которые надо познавать.

Самое интересное в «Фильме без интриги» не полемика. Остроумные обличения сценариев с интригой, с ОДС (так автор уничтожающе обозначает ненавистное ему стандартизированное Особое Драматическое Событие) иногда нарочиты и назойливы. Нарочитость в том, что автор с трудом допускает мысль о таком ОДС, которое будет заразительно-жизненным, захватывающе интересным для современного зрителя. Не «запретим» же мы драматургические события в эпической драме или, скажем, детективе!

В качестве противовеса стандарту Демин выдвигает Чехова, убедительно показывая его связь с нашим временем. Но, ослепленный яростью к драматургической серости и рутине, стремясь поставить ее, что называется, на место, наш автор объединяет вокруг Чехова все талантливое в киноискусстве, не особенно заботясь о точности сопоставлений. Даже Феллини выглядит у Демина продолжателем Чехова.

Если полемика не всегда удается Демину, то в самом трудном, в изложении собственных наблюдений и взглядов (того, что принято называть положительным содержанием), ярко проявляются авторские достоинства.

Прочитайте страницы, посвященные обертонной драматургии. Опираясь на понятие, выдвинутое Эйзенштейном — «обертонный монтаж», — Демин разбирает, сопоставляет произведения прозы, драматургии, кинодраматургии. Обертоны — родная стихия автора. Здесь он у себя дома. Он открывает томик Бабеля, приводит отрывок из «Конармии» и показывает значение человеческих характеристик, красок, деталей, лежащих за пределами событийной конструкции.

Демин пользуется термином околичность.

Околичность — это косвенное, около лица лежащее, не само лицо. Но и косвенное может

оказаться существенным, может воздействовать эмоционально, может вести мысль читателя или зрителя, выдвигаться на первый план.

Краски времени, жизнь людей, народная лексика доступны только настоящему художнику. В представлении отставшего человека эти краски нарушают драматургию. В реалистическом многогранном эпосе эпохи они составляют суть художественного изображения.

Можно оспаривать деление Деминым драматургии на «тоновую» (Вишневский, Билль-Белоцерковский) и «обертонную» (Булгаков, Бабель), каждая из которых имеет свои сильные стороны. Но неоспорим самый ход анализа обертонов.

Разговор об околичностях понадобился автору, чтобы проследить, как они приходят в противоречие с неоколичным и как в итоге рождается неповторимость образа. Внутренняя конфликтность характера, вопреки догматическим постулатам, может порождать целостный характер и в литературе и на экране.

Разговор об обертонах не случаен для этой книги. Ее пафос — в обнаружении образной силы подробностей для решения общих задач киноискусства.

Искусство требует от художника и внимания к подробностям бытия и верного, глубокого анализа истоков поведения и изменения людей. Автор хорошо прослеживает эту диалектику на примерах таких близких ему картин, как «Баллада о солдате» или «Я шагаю по Москве». И отчетливо демонстрирует убожество создателя фильма, когда значительность подменяется многозначительностью и чистота — пошлостью (французский фильм «Милашки»).

Интересно рассмотрена в книге и связь, существующая между драматургией и восприятием фильма. Бытует убеждение, будто фильмы стареют. Демин отвергает этот взгляд. Он говорит: «Фильмы не стареют. Это взрослеем мы, зрители. Это оттачивается наш глаз...» (стр. 12).

Здесь с автором можно поспорить: изменяется зритель, но меняется и уровень искусства, а это делает наивными иные съемки младенческого кинематографа, другими словами, они устаревают. Однако вывод, который делает Демин из эволюции «Порога кристаллизации» (так именуется им характер восприятия фильма), активный, призывающий мастеров к поиску.

В направленности автора к свежему, новому, неиспытанному — достоинство его книги. К своей цели Демин идет стремительно, он как бы опасается, что не успеет все высказать, и спешит передать мысль то необычным термином, то неприевшимся примером. Эта расположенность автора к читателю создает между ними атмосферу доверия.

Однако в стремительности, легкости заключена и уязвимость книги. Иногда автор становится размашистым, теряя и чувство меры и такт. Свой спор со сторонниками сценария-экранизации немого фильма «Мать» Демин ведет в развязном духе субботнего фельетона (стр. 27). Такая манера полемики не располагает к себе.

«Пока мы не понаторели в языке собеседника, — пишет наш автор, — мы объясняемся при помощи пальцев. Это не значит еще, что другой способ общения невозможен. Талантливый Н. Зархи был человеком решительным. Механистичность подхода к организации сюжетной канвы его не смущала» (стр. 27).

Далее приводится цитата из Зархи, одинокая и бессильная, как легкий парусник в разбушевавшемся море, и фельетонный разговор развертывается с новой энергией. Разговор остроумный, но беспочвенный, ибо Зархи периода фильма «Мать» меньше всего отличался «механистичностью», а больше всего именно «антимеханистичностью».

Сравнивая его взгляды со взглядами М. Бахтина, Демин отдает предпочтение последнему. По какой причине? По той, что Бахтин «делает акцент на цели» героев, а Зархи «как раз эту-то цель и не счел нужным специально оговаривать» (стр. 137).

Так ли уж Зархи был равнодушен к цели своих героев?

Обратимся к теоретической работе Зархи «О моем творческом опыте». Там мы читаем: «Анализируя те задачи, которые я ставлю себе, когда пишу сценарий, и конечные результаты своей работы, я прихожу к выводу, что герои моих сценариев, так же как и пьес для сцены, имеют основным своим признаком волевое начало — у с т р е м л е н н о с т ь к о п р е д е л е н н о й ц е л и. Это равным образом относится и к тем персонажам, которые мною строятся как внешне пассивные, — они являются такими же целеустремленными по своему существу. Для всех моих персонажей определяющим началом являются воля, напряженность, если хотите, даже одержимость на путях к достижению с в о е й, к а к о й-т о о с н о в н о й ц е л и». (Разрядка моя. — *И. В.*)

Легковесным представляется мне и разговор о Шекспире, Аристотеле и Фрейтаге (стр. 162—163). Нет ничего общего у Демина с кулуарной кинематографической «стилистикой», но слишком уж легко он одаряет сторонников драматурги-

ческого штампа знаменитыми предшественниками — от Аристотеля до Н. Зархи.

Своеобразие штамповщиков в том, что они не продолжают великих традиций, они «продолжают» только других штамповщиков и самих себя. И для борьбы со штамповщиком нет необходимости упрощать ни понятие экспозиции в пьесе Шекспира, ни представление Чехова о фабуле.

Чехов не «отменил» событий в пьесе, а поновому понял их, открыв новую драматургию. Драматичным стало то, что до Чехова считалось недоступным сцене.

Я потому так определенно сказал об этих «частных завязках» (пользуясь термином В. Демина), что они затрагивают серьезные вопросы.

И еще потому, что интересная и во многом спорная книга «Фильм без интриги» объявила нам о появлении еще одного темпераментного, обещающего исследователя.

Е. ЛЕВИН

В защиту сюжета

Теория киносюжета сегодня, пожалуй, самая драматичная область киноведения. Ее сотрясают страсти. Аксиомы, незыблемые еще вчера, опровергаются сегодня, чтобы завтра вновь утвердиться в прежнем величии. Многое здесь определяется, еще не успев установиться, и меняется, не определясь.

Может даже показаться, что в теории киносюжета вообще нет постоянных величин, что она странным образом оперирует одними переменными и что ей дана в качестве объекта исследования некая сложно движущаяся художественная материя, поддающаяся дифференциальному исчислению и в принципе исключающая интеграцию. О сюжете в кино написано много, но дело не только в количестве книг и строк. О сюжете пишут горячо, заинтересованно. Наступая, атакуя, вызывая на спор. Однако, как ни содержательны и как ни полезны эти споры, нельзя не видеть, что оппоненты не всегда до конца выслушивают и понимают друг друга, что часто они говорят об одном и том же на разных языках или на одном языке и даже теми же словами, но о разных вещах; бывает, что темпераментный диалог, если в него вчитаться, оказывается переплетением двух тематически близких монологов. Теория киносюжета сегодня дает очень пеструю картину столкновений различных точек зрения, столкновений, редко приводящих к взаимодействию и к синтезу идей.

Не секрет, что кинопрактика весьма болезненно ощущает это состояние теории. Практике жизненно необходима проникнутая духом историзма концепция, которая дала бы объективные эстетические критерии для оценки совершающихся в киносюжете процессов и была бы в достаточной мере прогностической.

Поэтому каждое новое исследование в этой области встречается с особым интересом и сразу находит оживленный отклик в практической сфере кинематографа.

Из последних работ по теории киносюжета серьезного внимания заслуживает пятый выпуск «Вопросов кинодраматургии» (М., «Искусство», 1965).

Мы рассмотрим лишь те статьи сборника, в которых непосредственно анализируются актуальные и острые проблемы сюжета, опустив ответы на анкету сборника, работу А. Базена и интересные, но посвященные другим вопросам статьи А. Мачерета, С. Корытной, Ан. Гранберга.

Сборник озаглавлен «Сюжет в кино». В небольшом предисловии И. Вайсфельд пишет: «Многообразен круг тем, затрагиваемых в пятом выпуске, но стержнем, вокруг которого они объединяются, в большинстве статей является сюжет. Сюжет не в примитивно ремесленном смысле слова, а как средство художественного познания мира... Авторов сборника интересует: какие изменения произошли в сюжете современного советского сценария и в произведениях зарубежных художников? Какие тенденции обозначаются, в каком направлении идут поиски? Как рассматривается сюжет в работах кинокритиков и теоретиков кино?»

Отметим прежде всего, что авторы сборника едины в своем отношении к сюжету. Сюжет рассматривается ими не абстрактно, как некая вневременная норма, а конкретно-исторически, как

живая эстетическая категория, развивающаяся вместе с искусством и меняющая свои формы в зависимости от тех задач, которые ставит перед искусством время. «...Там, где есть движение противоречий, характер в испытании, где авторская мысль выявляется в показе сложной смены конфликтов, сюжет не может быть уничтожен»,— пишет И. Вайсфельд в статье «Сюжет и действительность».

Важно отметить, что, анализируя сегодняшние изменения в области киносюжета, авторы сборника подчеркивают, что современные подлинно новаторские тенденции имеют глубокие исторические предпосылки. В то же время исследователи отделяют зерна от плевел и указывают на те побочные явления, которые сопутствуют новаторским поискам и являются их карикатурными отражениями в мертвой воде застойного ремесленничества. Тем, кто непосредственно работает в практической сфере кинематографа, очень хорошо известен вред, наносимый ложным «новаторством», всегда обладающим неистовой производительной способностью. Непрофессионализм, беспомощность, наглое ремесло рядятся ныне в модные одежды. Подступиться к ним бывает трудно: как раз заработаешь ретрограда. Метель новейших терминов и лозунгов многим слепит глаза, и подлинное новаторство с ужасом и отвращением смотрит на своего предприимчивого двойника, а нередко и остается за заветной дверью, в которую секундой раньше проскользнула Тень. Поэтому очень важно не дать сбить себя с толку, сохранить ясность мысли и исходить из верных предпосылок в теоретическом анализе. В этом отношении характерна статья М. Шатерниковой («Крепкий» и «ослабленный» сюжет»): в ней кратко, но точно указаны возникающие в кинодраматургии ложные ценности, совпадающие, по всей видимости, с ценностями подлинными.

Авторы сборника обсуждают широкий круг проблем теории киносюжета. Остановимся на самых злободневных и спорных, представляющих наибольший практический интерес.

Первую из них — о формах становления нового содержания — поставила Н. Зоркая в статье «Несколько слов в защиту старых сюжетов»: «Честно говоря, я никогда не понимаю пафоса споров о сюжете и сюжетосложении, сотрясающих нашу кинотеорию и кинематографические дискуссии последних лет. Ну откуда такой пыл и к чему бы он? Неужто и вправду важнее всего защита или опровержение «традиционных», «крепкосюжетных» драматургических форм?.. Нечего и говорить, мало хорошего в схемах-комбинациях из «шахматных» сценариев. Но, как в любые старые мехи, даже и в них, в старые сюжеты, может контрабандой, тихо и победно проникнуть принципиально новое, совсем свежее, первооткрывательское». Возможно это потому, что «...очень часто, сохраняя старую конструкцию (результат естественной преемственности и традиционного опыта), художник изнутри ее опровергает. Трактовка темы и характера, родившаяся сегодня, но не вчера, наполняет драматургический каркас совершенно новым содержанием». Примеры? «Иваново детство», «400 ударов», «Жюль и Джим», «Весна на Заречной улице», «Дело Румянцева», «Девять дней одного года», «Председатель» — фильмы, в которых старые сюжетные схемы обновлены реальным, горячим жизненным материалом настолько, что совершенно не воспринимается их генетическое родство с морально дискредитированными сюжетными схемами и штампами: эти последние как бы сняты новизной точки зрения, глубиной авторского отношения к материалу. Однако терминологическая небрежность делает позицию Н. Зоркой уязвимой. Нетрудно убедиться, что исследуемые ею «старые сюжеты» на самом деле есть старые фабулы (если понимать под фабулой собственно события, событийный ряд произведения), а то новое, что защищается в статье, суть именно новые сюжеты. Ибо из всего контекста статьи неопровержимо следует, что новый угол зрения, новое отношение к действительности и к уже известным, отработанным, традиционным конструкциям и есть новый сюжет (то есть авторское отношение к изображаемому, авторская обобщающая мысль, «осмысленная фабула», по выражению В. Туркина). Н. Зоркая, таким образом, защищает не старые, а новые сюжеты. Она обратила внимание на важнейшее художественное явление — рождение нового сюжета на основе старой фабулы — и раскрыла его содержание. «...художественное развитие,—читаем мы,— гораздо реже выражается в революционных взрывах, чем в такой вот естественной эволюции, когда новое проникает в искусство исподволь, образуя на пути своем сложные, неожиданные и часто неустойчивые соединения, в которых, однако, уже предугадывается полная победа тех элементов, которые привнесены в искусство новыми жизненными веяниями, взглядами, представлениями».

И все-таки хочется заметить, что концепция Н. Зоркой требует уточнения. Действительно, в драматургических основах перечисленных выше фильмов лежат традиционные фабульные конструкции («старые сюжеты»). Однако они не только переосмыслены, но и — в большей или

меньшей степени — качественно изменены изнутри. Они не просто сняты с полки и пущены в дело. Новое к ним авторское отношение преобразовало и фабульные схемы, если рассматривать их не только со стороны формы, но и со стороны содержания. Н. Зоркая считает, что, с точки зрения конструкции, «Председатель» — «это уже известная, неоднократно повторенная в разных вариациях судьба «сильного» героя, хорошего и честного руководителя, который, попав на отстающий участок хозяйства, в разорение, налаживает работу, ведет за собой людей, выводит и их и хозяйство из прорыва». Однако «отстающий колхоз, который стал передовым»,— слишком уж общее определение, вряд ли доказывающее, что по фабуле фильм не содержит ничего принципиально нового. В защищаемом Н. Зоркой «старом сюжете» «Председателя» есть многое, характерное для развития нашего искусства: более широкий взгляд на причины отставания колхоза. В фильме образца 1946 года, возможно, был бы выведен тот или другой персональный виновник плохой работы фермы, и новый председатель начал бы с того, что снял бы нерадивого заведующего или взялся за его перевоспитание. У Ю. Нагибина разговор идет куда более серьезный.

Подобные примеры можно умножить. Новое, современное авторское отношение к устойчивым жизненным конфликтам, к повторяющимся драматическим ситуациям придало им иной смысл; в этом как раз и проявляется то отмеченное Н. Зоркой художественное развитие, которое идет не взрывами, а исподволь; только оно не ограничивается структурой произведения, его сюжетом, а охватывает и фабулу. Иначе и быть не может — процесс этот двуединый: новое наступает с фронта и с тыла, извне и изнутри, окружая старое со всех сторон. Новый сюжет всегда — и это доказывает, по существу, анализ Н. Зоркой — опирается на новую фабулу: пусть она внешне еще во многом традиционна, но внутренне она уже качественно изменилась. В строгом смысле слова не существует «старых сюжетов», то есть измененных, традиционных фабул, которые могут быть перенесены и использованы в новом художественном контексте: они неизбежно меняются.

И еще одно. «Я абсолютно уверена в том,— пишет Н. Зоркая,— что не драматургические ситуации, не жанры и никак не способы сюжетосложения определяют новое в искусстве и в кинодраматургии, в частности». И далее: «Новое в сценарии приносят не приемы и способы построения сюжетов, не сюжеты, а люди, герои, характеры наших современников, подсмотренные писателем». Вряд ли здесь перед нами действительно альтернатива. Скорее — единство, одинаково интересное и важное как со стороны содержания, так и со стороны формы, давно заслужившей право на специальный анализ, без которого очень быстро мелеет и иссякает анализ содержания художественного произведения.

Вторая важная проблема, обсуждаемая в сборнике, связана с тем, как понимаются сегодня событие и событийность, и с тем, как осмысливаются новые формы фабульного мышления.

В. Демин в статье «Бунт подробностей» излагает свою концепцию фабулы. Понимая фабулу как определенный событийный ряд, начинающийся особым драматическим событием — завязкой, он везде, где не находит знакомого особого события, знакомой завязки и знакомой событийной канвы, говорит об отсутствии фабулы, о нефабульном методе развертывания сюжета. Вот, например, «Голый остров». «Напрасно мы стали бы искать здесь особую событийную организацию происходящего. Фильм от начала до конца построен с осознанным отстранением от фабульного метода развертывания сюжета. Сюжет этого фильма развертывается перед нами в подробностях вполне реальной жизни. Аналогичный случай поджидает нас в «Синей тетради». В. Демин считает, что фабулу в новой, начиная от Чехова, драматургии заменил «язык подробностей», организованный неким нефабульным способом. Каким же? Это точность сопоставлений, которую должен уловить сам зритель, это метод сопоставлений эпизодов — блоков пьесы, из которого со всей очевидностью вытекает авторская мысль. Чехов «заставляет самого зрителя сильно таки поработать, связывая в единое целое эпизоды и судьбы, не соединенные услужливой фабулой». Следует ли отсюда, что пьесы Чехова вообще не связаны в единое целое? Вероятно, В. Демин так не думает. Очевидно, они связаны, но не услужливой фабулой, а чем-то иным. Чем же? Тем способом, который и должен обнаружить зритель. Способ связи, стало быть, есть, но он, получается, нарочно спрятан драматургом, чтобы зритель подумал, будто его вовсе нет и перед ним — бессвязный поток эпизодов, поток подробностей. Как же определить эти скрытые автором связи? В. Демин не дает однозначного ответа. Ибо и «точность сопоставления», и «метод сопоставлений», и «язык подробностей»— лишь внешние описания отдельных случаев проявления той внутренней закономерности, которая определяет и смысл сопоставлений, и выбор подробностей, и форму сопоставляемых величин, и конечную цель сопоставлений, и то существенное, что будет сказано

языком подробностей,— одним словом, той закономерности, которая создает художественное единство произведения. К тому же метод сопоставлений — отнюдь не новаторское открытие Чехова, и он искони присущ не только экспозиции, как считает В. Демин, он лежит в основе конструкции всякой драмы, всякого художественного произведения, всякого художественного образа. В. Демин подчеркивает, что сегодня на метод сопоставления ложится «все чаще и чаще основная тяжесть произведения», но природу этого явления он объясняет, как следствие исчезновения фабулы. Он не видит, например, в «Голом острове» особой событийной организации материала, считая, что подробности — не события и что они в особой организации не нуждаются, в то время как совершенно очевидно, что именно в «Голом острове» перед нами — особая организация особых событий, если понимать особое событие не только как чрезвычайное (так понимает его В. Демин), а и как особенное.

«В чеховской драматургии подробности жизни героев открыто восстали против интриги. В наши дни такой же бунт назревает в драматургии кино. Фабуле ничего не остается, как потихоньку сдавать свои прежние позиции. Язык подробностей все чаще и чаще оказывается богаче ее суховатого однообразно-определенного языка» — таков вывод В. Демина.

М. Шатерникова тоже рассматривает фабулу как событийный ряд произведения, но иначе, чем Демин, объясняет ее эволюцию. В отличие от прежних фабул, обладавших ясно читаемой замкнутой конструкцией, новая «становится «открытой», она не завершается определенным исходом судьбы персонажей. Сценарист тем самым намеренно подчеркивает, что рассказанная им история есть только как бы часть неизмеримо большего жизненного полотна, что связи и отношения, составляющие сюжет, имеют свое продолжение в жизни, что самое важное в сюжете — это направление художественной идеи, которое не обязательно получает завершение в фабуле».

Однако остается открытым вопрос — почему поиски современной сценарной формы иногда приводят к ослабленной фабуле, к свободному сюжету, к «жизнеподобию»? И защитники подлинно новаторских произведений, объявленных бесфабульными, и жалкие эпигоны с одинаковой твердостью опираются на утверждение Чехова: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». Эти слова повторяются, как заклинание, и к каждому являются как раз те духи, которые ему нужны. Мысль Чехова понимается в прямом, абсолютном смысле. Отсутствие фабулы воспринимается буквально: нет фабулы, и все. Однако давайте перечитаем соответствующее место из Чехова. Сделать это тем более нетрудно, что его приводит В. Шкловский в ответе на анкету пятого сборника. Вот что пишет Чехов брату Александру: «Памятуй, кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». В. Шкловский так комментирует мысль Чехова:

«Значение слова сюжет — я говорю об ином значении — предмет. Предмет описания, сущность разбираемого явления, для Чехова должен быть нов. Что же он предлагает в слове «фабула»?

Мне кажется, так называемые перипетии, внезапности, повороты действия, в общем, запутанность событийной последовательности». (Несколько ниже В. Шкловский пишет: «Фабула — средство исследования предмета, метод его показа. Фабула зависит от сюжета».) Совершенно ясно также, что Чехов отрицает не вообще фабулу, а фабулу определенного типа, причем не только по конструкции, но и по существу, по жизненному содержанию. Для новых чеховских сюжетов, вероятно, не годились старые фабулы. Нужны были иные события, иной жизненный материал, иная мера его достоверности, иная форма его сценичности. Нужны были новое понимание драматизма и трагичности жизни, новое ощущение движения истории, новое, резко обостренное чувство нереальности, призрачности, неразумности настоящего, которое еще существует, но уже морально отменено (настоящего, которое на самом деле есть прошлое — в нем-то и живут герои чеховских пьес, оно — их действительная реальность, а их настоящее — только видимость). Для новых чеховских сюжетов понадобились новые фабулы, и Чехов их нашел. Он по-новому осмыслил то, что называется событийностью в драме, то, что называется драматическим событием, то, что называется нормальным течением жизни. И по отношению к новой чеховской фабуле осуществилась новизна чеховского сюжета.

В. Демин доказывает бесфабульность чеховской драматургии. Он противопоставляет фабуле экспозицию и утверждает, что в пьесах Чехова экспозиция «вырастает чуть ли не в величину всего произведения» и, по сути, заменяет собою фабулу. В. Демин анализирует проблему, имеющую громадное практическое значение, поэтому остановимся на его рассуждениях подробнее.

В. Демин противопоставляет экспозицию событийному ряду драмы. В экспозиции, по его мне-

нию, ничего не происходит, а только сообщаются необходимые сведения о том, что произошло до поднятия занавеса: «прежде чем начать игру, надо расставить фигуры... Прежде чем разразится особое драматическое событие, зритель должен хоть чуть-чуть понимать, кто чей брат и кто кому тетя».

В. Демин анализирует монолог Жреца из «Царя Эдипа» Софокла.

«Древнегреческий зритель, весьма, как полагают, просвещенный в вопросах своей мифологии, не мог не знать всего этого. Но мудрый драматург считает необходимым вкратце сообщить все те сведения, которые требуются, чтобы составить верное представление о последующем действии»,— пишет В. Демин. В этом, по его мнению, и состоит задача экспозиции.

Нетрудно заметить, что анализ В. Демина — чисто литературный, недостаточно учитывающий сценическую природу трагедии. Жрец здесь не только сообщает, и не Жрец — главное в этой сцене. В центре ее — Эдип и то, как он воспринимает рассказ Жреца, в центре — его (и зрителя) реакция, его (и зрителя) работа мысли. Но это еще не все. Мудрый драматург рассказывает нам действительно только то, что необходимо для последующего действия. Но из сообщения Жреца и из последующего диалога Эдип, если б его вдруг озарило, смог бы уже сейчас сделать тот вывод, к которому он приходит в финале трагедии. Надо полагать, античный зритель был не более терпелив, чем мы. Вероятно, он так же не любил длиннот, голой информации. И перед ним и перед нами в экспозиции «Царя Эдипа» развертывается захватывающая, полная драматизма сцена — трагическое накопление улик, о чем Эдип не подозревает, как не знает еще внутреннего смысла событий. Здесь перед нами впервые возникает тема слепоты еще зрячего Эдипа— духовной слепоты, которая в финале станет реальной, когда Эдип наконец все узнает, все поймет и духовно прозреет. В экспозиции, написанной с величайшим мастерством, Софокл решает множество проблем посредством простого фабульного действия: судьба как бы вкладывает Эдипу в руки все улики, он должен сделать, кажется, одно мыслительное усилие — и тайна будет раскрыта. Но эта «вторая загадка Сфинкса» требует иного способа разгадывания: Эдип должен пройти весь свой трагический путь и на нем проявить себя как личность, чтобы стать вровень с судьбой и сделать выбор, имеющий ярко личностный характер. Именно поэтому Эдип не разгадывает тайну, содержащуюся в монологе и сцене, и трагедия продолжает свой бег — именно продолжает, ибо ее действие началось вместе с поднятием занавеса.

Рассмотрим второй пример, приведенный В. Деминым. «Аналогичным образом строится и экспозиция «Гамлета»: звучат трубы, выходит в сопровождении приближенных король Клавдий и держит торжественную речь. Из этой речи зритель постигает, что прежний король Дании недавно скончался, что жена прежнего короля выходит теперь замуж за короля нынешнего, что в Норвегии зашевелился юный Фортинбрас. Из последующего разговора зритель к тому же составит себе мнение о Лаэрте и Гамлете: чьи они дети, каково их положение при датском дворе, каковы их намерения... И не успеет еще окончиться эпизод, как появится Горацио и объявит принцу о загадочной тени, приводя тем самым в действие весь затейливый механизм интриги. К делу, к делу! Зритель уже понял в общих чертах естественный, нормальный ход жизни героев. Пора теперь этот нормальный ход нарушить, взять на излом и—с помощью особого драматического события— вскрыть всю его ненормальность, всю противоестественность, все то, что до сих пор пряталось от нашего взгляда за личиной обычного».

Примем вслед за В. Деминым, что экспозицией «Гамлета» действительно является эта сцена. (В. Демин пропускает реальную экспозицию — первую сцену пьесы, но нам важен сейчас сам его анализ.) Перечитаем эпизод и рассмотрим его со сценической точки зрения. И без особого труда обнаружим, что и здесь идет напряженное, активное действие. Отметим сразу, что в сцене есть что-то недоброе, мрачное — в этом возбужденном веселье, наигранной бодрости, лихорадочной поспешности; есть в ней что-то неспокойное, нервическое, какое-то смутное ощущение недобрых дел, может быть, даже преступления. Это ощущение тем более явственно, что оно поддерживается (и отчасти подготовлено) появлением — косвенным — Призрака (в первой сцене трагедии, в действительной экспозиции). Что происходит здесь?

Клавдий излагает свою политическую программу, декларирует свою внешнюю и внутреннюю политику, дает понять Гамлету, чего от него ждут, чем грозит ему непослушание, королева пытается нащупать линию поведения меж двух огней, Лаэрт хочет убраться подальше от этой свалки, Полоний его поддерживает, в меру лицемеря. Но центр сцены — Гамлет. Сцена разыгрывается не только для сообщения сведений, но и для того, чтобы поставить Гамлета в определенную ситуацию. Гамлет, судя по дальнейшему его поведению, напряженно обдумывает эту ситуацию, ибо ему предстоит сделать выбор. Внут-

ренняя жизнь Гамлета, которой нужно найти действенное выражение, — смысловой центр всей сцены. Смирись он сейчас, прими условия короля — пьеса на этом закончилась бы, явив образец нереализованной трагедии, весь интерес которой состоял бы в ее предыстории, в том, как дошел Гамлет до жизни такой — до капитуляции. Но принц принимает иное решение, и трагедия продолжает свой бег, начатый поднятием занавеса.

Особым драматическим событием пьесы В. Демин считает рассказ о Призраке. Но этот рассказ только потому событие, что Призрак уже действует — косвенно — в экспозиции, в первой сцене трагедии, и потому, что Гамлет уже сделал выбор в критической ситуации. Первая реплика Гамлета — это уже то самое «дело», в котором он проявил себя как трагический герой. Появление Призрака лишь помогает реализовать то действенное содержание, которым переполнена исходная ситуация, жаждущая разрешения от бремени. Реальная экспозиция «Гамлета» — первая сцена пьесы — тоже не бездейственна, но что говорить о ней, если В. Демин считает статичной, всего лишь информационной даже разобранную выше сцену!

В. Демин неправ, считая экспозицию драмы статичным, бездейственным, внесобытийным элементом, злом, с которым вынужден мириться «фабульный сюжет». Экспозиция — тоже событие своего рода, имеющее свою композицию, свою фабулу и сюжет. Она отнюдь не бездейственна, вовсе не только информационна. Хотя элемент информации в ней нарочито не скрыт, им не исчерпывается функция экспозиции. Экспозиция, как и всякий другой компонент композиции, многозначна, полифункциональна. Ее действенность обладает своими особенностями, поэтому мы и вычленяем экспозицию в качестве одного из явных компонентов композиции; однако экспозиция не статична. В отличие от шахмат расстановка фигур на сцене уже есть игра. В. Демин понимает действенность события слишком бедно, узко, событие трактует односторонне. А ведь есть событие и событие. Не говоря уже о том, что типично софокловское или шекспировское событие нетождественно типично ибсеновскому или чеховскому, у каждого драматурга, в каждой пьесе огромное разнообразие событий. Исходя из некоей абстрактной нормы «особого драматического события», оценить особость каждого из них невозможно. У Шекспира — свое «особое», у Чехова — свое. Тогда можно ли сравнивать различные события? Можно. На каком основании? Основанием для сравнения различных событий может быть только их некое объективное качество. Существует ли оно? Да. Такой объективной характеристикой драматического события является его конкретная художественная функция в пьесе. Мерой драматизма, «особости» события выступает его функциональная значительность, раскрываемая конкретным анализом взаимодействия фабулы и сюжета произведения. Но к этому мы еще вернемся.

Предлагая обратиться к драматургии Чехова, В. Демин утверждает: «Мы с удивлением обнаружим, что экспозиция, столь лапидарная у Софокла, несколько более детальная у Шекспира, здесь вырастает чуть ли не в величину всего произведения. Нам вновь и вновь весьма подробно разъясняются взаимоотношения обитателей «Вишневого сада», вновь и вновь отмечают их склонности и привычки, их любовь к тому-то и нелюбовь к тому-то, их намерения, а также и причины, по которым эти намерения не могут осуществиться. И тщетно мы ждем особого драматического события. Занавес упадет раньше, чем оно разразится. Нормальный ход жизни героев так и не будет нарушен...»

На самом деле В. Демин описал фабулу «Вишневого сада», о с н о в н а я функция которой — аналитическое исследование событий, составляющих жизнь героев пьесы, в том числе и тех особых, которые явным образом нарушают «нормальный ход жизни героев»! Продан родной дом Раневской, он куплен Лопахиным — это ли не нарушение?

В. Демин анализирует далее фильмы «Рокко и его братья» и «Перед потопом» и делает тот же вывод: завязку фильмов предваряет грандиозная по объему экспозиция. Между тем нетрудно заметить, что в этих фильмах (как и у Чехова) иная завязка, она не совпадает с тем особым драматическим событием, к которому мы привыкли. Экспозиция фильма Висконти — приезд семьи в Милан, а завязка — особое драматическое событие — это начинающееся расхождение между братьями, давшее ход всему драматическому действию.

Завязка фильма Кайатта — особое драматическое событие — это решение героев бежать от цивилизации, решение, давшее ход всему механизму по-новому осмысленной и построенной интриги. В этих фильмах мы сталкиваемся с новым пониманием события и событийности, с новой формой завязки; наряду с ними существуют и события в привычном смысле слова — те, с которых В. Демин начинает фабулу. Но фабула этих фильмов — вовсе не только столкновение Симоне и Рокко из-за женщины и не только преступление группы молодежи, а и п р е д ы с т о р и я столкновения и преступления, анализ хода жизни,

причин и обстоятельств, приведших к столкновению и к преступлению, то есть как раз то, что В. Демин объявляет нефабулярной частью фильма — экспозицией. А перед нами именно фабулы, причем очень напряженные, концентрированные, чреватые взрывами, и не так важно даже, произойдут взрывы или нет — основная функция фабулы состоит в том, чтобы показать возможность, неизбежность, обусловленность взрыва.

В. Демин различает два типа сюжета: «...связи, противоречия и взаимоотношения могут подаваться в форме некоей событийной выстроенности, взаимозависимости — тогда мы должны говорить о фабульном сюжете. Но они могут быть и не связаны единой всепроникающей событийной обусловленностью — тогда мы говорим о бесфабульном сюжете».

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что В. Демин фабульные сюжеты находит в произведениях с «железной фабульной канвой», в которых предмет вещи сводим к событийному ряду, а бесфабульные — там, где эпизоды «как бы (!) автономны относительно друг друга», где предмет вещи не сводим к событийному ряду. Но ведь ясно, что фабульная канва может быть не железной, а, скажем, лавсановой — это и создает иллюзию автономности эпизодов. Это первое. Второе — в настоящем произведении искусства его предмет никогда не сводим к событийному ряду. Просто в новых фабулах относительная — по сравнению с прежней драмой — автономность эпизодов выступает ярче, она есть их новое художественное качество, то есть относительное ослабление фабульных связей является определенной художественной функцией фабулы. Пользуясь формулой Л. Козлова, скажу так: относительная ослабленность, изменчивость, косвенность, скрытость, кажущаяся несущественность, случайность новых фабульных связей — элемент не только построения фильма, но и элемент его темы, его содержания, его замысла, выражение определенных эстетических закономерностей. По отношению к фабуле верно то, что И. Вайсфельд писал о сюжете: фабула изменяется, но не отменяется. Событийный ряд не исчезает. События меняют обличье, но остаются драматическими, драматизм принимает иные формы, но остается природой драмы. Бесфабульный сюжет — это нонсенс, фикция. Фабула не может отсутствовать, ведь по отношению к ней осуществляется сюжет как иная эстетическая категория, имеющая реальное содержание. Вопрос: возможен ли фильм без фабулы? — лишен художественного смысла. Без какой фабулы? — последует реплика. Без «старой» или без «новой»? Без дочеховской или без чеховской? То же самое относится и к интриге: она тоже не является себе тождественной по форме. «Развитие сюжета нефабулярным путем», прекрасно описанное В. Деминым, есть просто иной, сравнительно с прежними, способ развития сюжета на основе иной, сравнительно с прежними, фабулы. Мы имеем здесь дело не с упразднением фабулы, а с ее превращенными формами, если воспользоваться терминологией Маркса. Мы имеем дело с новыми фабульными связями, не похожими на прежние. В чем же их новизна? В том, что они существуют как отражение движения художественной материи. Это движение многообразно: развитие авторской мысли, психологический процесс, становление поэтической образной системы произведения. Но всегда новые фабульные связи динамичны, испытывают постоянные превращения. Поэтому их можно обнаружить, лишь рассматривая произведение как процесс, а не как статичную сумму определенных компонентов композиции. Мы имеем дело с движущейся материей, которая в каждый момент и равна себе и не равна, а не с покоящейся себетождественной частицей, которую можно исчерпывающим образом изучить под микроскопом. Новые фабульные связи требуют новых методов анализа. Описательный метод здесь пасует. Он-то и приводит к выводу, что фабульная материя исчезла, в то время как она предстала перед нами в новом качестве. То, что сейчас действительно необходимо, без чего задыхается практика, — это анализ новой культуры фабулы, нового фабульного мышления, анализ, который исходил бы из представления о художественной форме вообще — и о фабульной в особенности — как о процессе, протекающем по законам становления нового качества. Здесь так же неизбежен философский аспект исследования, как он неизбежен в анализе содержания сегодняшнего кинематографа. В этом проявляется общая закономерность, действующая в сфере единства формы и содержания. Сегодня становится яснее, чем когда бы то ни было, что без философского аспекта анализа художественной формы фильма неполон, неглубок, ограничен анализ его содержания, он фатально сведется к пересказу, ибо сегодня форма в кино более содержательна, более насыщенна по сравнению с прошлыми периодами, в ней больше нервных волокон и кровеносных сосудов, она более развита, в ней постоянно увеличивается плотность вещества, форма испытывает все большую нагрузку — это и есть, между прочим, один из признаков художественного прогресса.

И не случайно там, где В. Демин забывает о своей схематике, он дает образцы великолепного, глубокого анализа — с какой радостью читаешь страницы, посвященные рассмотрению понятия «нормы» и разбору якобы бесфабульных фильмов Феллини с точки зрения этого понятия — с очень важной, плодотворной точки зрения! В. Демин одушевлен наилучшими побуждениями, но, воюя с фабульным схематизмом, со стандартными, набившими оскомину фабульными шаблонами, он с водой выплескивает и ребенка: его концепция «бесфабульной драматургии» —лишь обратная сторона фабульного догматизма.

Однако пора уже задать вопрос: в чем художественный смысл «волшебных изменений милого лица»? Зачем меняются фабульные формы? В чем причина стремления к «жизнеподобию», отмеченного М. Шатерниковой? Есть ли закономерность в этом процессе, куда он ведет?

Ответ напрашивается сам собой: внутренний смысл преобразований фабулы заключается в том, что по сравнению с прежними фабульными формами новые формы становятся все более и более аналитическими. Именно в этом содержание явления, отмеченного В. Деминым и так удачно названного им «бунтом подробностей». И он совершенно прав, когда в поисках истока этого явления обращается к драматургии Чехова. Однако новаторство Чехова не в том, что он заменил фабулу экспозицией, «языком подробностей», а в том, что он создал фабулу нового типа. Чехов первым увидел, что существует иной событийный ряд помимо того, что изображался обычно в драме. Он был первым, кто увидел событие — в том числе и особое драматическое — там, где раньше его не усматривали. Он понял, что Подробность — это событие, что само внимание к подробности — событие, да еще какое!— что рождение мысли, душевное движение, пауза в разговоре, карта Африки на стене, само размещение действующих лиц на сцене — все это события, в которых находит свое выражение— прямое или косвенное — внутренний мир человека. То, что раньше могло в лучшем случае играть роль внефабульного элемента, в пьесах Чехова стало самой фабулой, потому что Чехов стал анализировать то, что до него не было объектом анализа. Бунт подробностей идет под лозунгом «Мгновенье, ты прекрасно!». Чехов стал дифференцированно изучать то, что до него существовало как целое. То, что было частью целого, превратилось в самостоятельное целое и зажило своей жизнью. Чехов проник вглубь, для него связи явлений, не учитываемые ранее, сделались самостоятельным явлением, стали объектом анализа. Метод Чехова означал шаг вперед в познании человека изнутри, в обнаружении новых форм «жизни человеческого духа» на сцене. Чеховский анализ коснулся скрытых проявлений душевной жизни и сделал их явными, сделал их фактором внешнего действия, вернее, нашел для них действенную сценическую форму выражения. Он создал новую фабулу и второй ее план — новые внефабульные элементы, о которых, кстати, вообще можно говорить лишь там, где есть фабула.

Формирование фабул чеховских пьес шло не случайно. Возросшая аналитичность чеховского метода потребовала создания новой фабулы, способной осуществить анализ действительности на новом уровне. Функция дала толчок рождению формы и стала основным содержанием этой формы. Форма и функция взаимно обусловливают друг друга, говорит Энгельс в «Диалектике природы». В самом деле, подобно тому как с морфологической точки зрения (на это указывал в одном своем наброске С. М. Эйзенштейн) содержанием ножа является его режущая форма, так главным содержанием фабул чеховских пьес является глубокий и новый анализ действительности, увиденной по-новому.

И нетрудно убедиться, что все новые и действительно содержательные фабульные формы в кино восходят к Чехову, ибо для киноискусства наступила великая пора анализа.

Сегодня нам яснее, чем вчера, что человек неисчерпаем, что изучен он еще киноискусством недостаточно, что оно в погоне за особым драматическим событием пробежало мимо потрясающих обычных, так сказать, проявлений духовной жизни, что оно изучало человека издалека, что пора приблизиться к нему вплотную и исследовать каждый миг его жизни, что в подробностях, казавшихся несущественными или попросту не замечавшихся, выступает весь человек (если посмотреть на эти подробности с особой точки зрения), что нужно учиться видеть особое и отдельное там, где мы раньше видели общее. И с каждым днем становится все яснее: чем глубже мы проникаем в человека, тем необъятней оказывается его мир, и наш художественный метод должен становиться все более и более аналитическим.

Да, но почему возросшая аналитичность новой фабулы диктует именно формы «жизнеподобия»? Почему именно «язык подробностей» стал языком новой фабулы? Возможно, причина в следующем. Сегодня складывается и во многом уже сложилось новое целостное восприятие мира, воспитанное общественно-политическим и художествен-

ным опытом прошлого. Художнику, обогащенному этим лично продуманным, пережитым, усвоенным опытом, не нужна ни психологическая, ни временна́я, ни эстетическая дистанция для того, чтобы раскрыть историческое содержание каждого дня нашей жизни, обрисовать историческое значение каждой личности, составляющей народ. Чтобы передать реальное ощущение совершающегося каждый день исторического процесса — а этим ощущением полон всякий настоящий художник, — не нужна дистанция, позволяющая издали легко увидеть самое значительное, крупное, решающее, все то, что само собой выделяется в общем потоке. Время просеивает, говорил Толстой, но сегодня по-настоящему современный художник не ждет от времени готовых выводов: он берет на себя эту функцию времени и сам активно вершит суд истории; время громче и увереннее, чем раньше, говорит его устами, и искусство возвращается на свои исконные, кровью политые позиции, с которых его некогда потеснили.

Опыт прошлого не прошел даром. Сегодня как-то неловко говорить, что художник, мол, стремится максимально приблизиться к жизни. Нет, он не отделим от нее, как это бывало встарь, он внутри жизни, он часть ее, он знает ее ежесекундное бытие. Но для него, обогащенного острым чувством истории, это знание есть не частное, ограниченное, а глубоко историческое знание — в том смысле, что каждый миг, каждое событие имеют для него помимо конкретного еще и общий исторический смысл. Наблюдая мгновение, художник не теряет ни перспективы, ни чувства целого, ни чувства истории. Он обладает как бы двойным зрением и видит одновременно и деревья и лес. Для него формы обычной жизни не просто содержательны, а исторически содержательны, поэтому, описывая эти формы, он пишет историю. «Сцены частной жизни» разыгрываются на обширных подмостках Большой истории и раскрывают ее содержание с той же глубиной и закономерностью, что и долгие акты мировых трагедий. Опыт, накопленный человечеством, сделал художника зорче, и для него теперь особо явственно в частном, отдельном просвечивает историческое; поэтому художник «в поисках абсолюта», в поисках исторического приходит к частному, к отдельному и раскрывает в нем общее. Формы нашей обыденной жизни — не просто внешние формы, а определенные закономерности исторического бытия, и художник анализирует эти формы в поисках закономерностей. Одним из выражений этих поисков и оказывается анализ реальной жизни в формах фабулы, не нуждающейся в отстоявшихся, устойчивых, повторяющихся признаках значительности событий, открывающей новые признаки значительности события, обнаруживающей в действительности новые события, новые конфликты, новые драматические ситуации. «Жизнеподобие» фабулы, таким образом, есть одновременно и форма исторического анализа и его результат.

Если это рассуждение верно, то его следует дополнить еще одним соображением: в стремлении фабулы к «жизнеподобию», очевидно, важную роль играет и заслуживающая отдельного разговора закономерная эволюция самой художественной формы; как раз в наши дни бесповоротно и окончательно обнаружили себя относительная исчерпанность традиционных фабул, их моральный износ, эстетическая обесцененность. Некогда полные жизни, они нашли свою художественную смерть в ремесленном ширпотребе. И вслед за их моральной отменой наступила отмена реальная: родились новые фабульные формы — чтобы, сделав свое дело, разделить судьбу своих предшественниц.

Однако анализ анализом, а как же синтез? Ведь нужно обобщить данные, полученные анализом, решить вслед за дифференциальными и интегральное уравнение! Вот здесь и наступает очередь сюжета. Именно сюжет выступает как итог анализа, как обобщение, как выражение авторского отношения к материалу фабулы, как уровень авторского понимания проделанного анализа, как та конечная цель, ради которой и производился анализ на уровне фабулы.

И если фабула сегодня становится все более аналитической, то сюжет становится все более образным, увеличивается его обобщающее значение, возрастает его многозначность. Сюжет становится все более емким, растет дистанция между ним и фабулой, исчезают прямые соответствия между ними и возникают очень сложные, неявные, нетривиальные отношения. И не случайно многие сюжеты современного кино — и не только кино — тяготеют к различным формам иносказания — к притче, к сказу, к моралите, к житию, к мифу, к мистерии, в то время как их фабулы предельно заземлены. Не раз отмечалось, что «Седьмая печать», «Источник» и некоторые другие фильмы Бергмана восходят к средневековым моралите; «Иван Грозный» прямо назван сказом. А «Восемь с половиной» — разве это не современная мистерия? И разве не восходит к философским жанрам житийной литературы фильм Тарковского «Андрей Рублев»?

Аналитическая функция фабулы и образно-обобщающая функция сюжета и составляют характерную особенность структуры сегодняшнего фильма.

Мы много раз говорим и пишем о структуре фильма, о сюжете и композиции как о структуре. Но ведь структура — это термин, он требует точного употребления, он, как всякий термин, есть инструмент конкретного направленного анализа. Авторы пятого сборника нигде не раскрывают содержания этого термина и пользуются им как рабочим определением. Между тем философская литература, разрабатывающая общую теорию элементов и структуры и ее специальные разделы, определяет структуру как характер, способ, закон связи элементов целого, а элементы — как любые объекты, явления, процессы, находящиеся во взаимосвязи; причем важно подчеркнуть, что структура обладает новым качеством, которого нельзя обнаружить ни в элементах, взятых порознь, ни в сумме их; структура рассматривается не как сумма элементов, а как их произведение; от суммы элементов структура отличается тем, что разное их положение ведет к качественым изменениям структуры; качественная специфика структуры возникает только во взаимодействии элементов; всякая структура обладает определенной функцией, нет структуры без функции и функции вне структуры.

Если употребить в нашем анализе эту терминологию в строгом смысле и с полной ответственностью, то нетрудно убедиться, что в отношениях элементов и структуры у нас выступают фабула и сюжет. Именно фабульные элементы строятся так, чтобы выявить то новое качество, которое можно выразить только определенным сочетанием определенных элементов, только движением фабулы. Именно в сюжете на новом уровне реализуется фабула, ее истинное содержание. («...структура необходима только тогда, когда она несет новую информацию, открывает двери в обычное, в окружающее, как в новое»,— пишет В. Б. Шкловский.)

Высший смысл существования фабулы, поначалу скрытый, заключается в сюжете, и этот смысл обнаруживается как итог произведения, как его культурно-историческая и художественная ценность, как та сфера, в которой проявляется личность автора в ее отношениях с миром. И если мы захотим исследовать эти отношения, то есть собственно произведение искусства, то мы неминуемо придем к изучению многообразных связей фабулы и сюжета, связей сложных, динамичных, которые и раскроют нам становление авторской мысли, процесс художественного познания действительности.

Взаимодействие, как известно,— основа развития. Основа внутреннего, направленного развития художественного произведения — взаимодействие фабулы и сюжета, элементов и структуры, формы и функции.

В наших руках мощный метод анализа, разрабатываемый общей теорией элементов и структуры. Мы же пока пользуемся терминами этой теории как синонимами своих определений, еще не ставших терминами.

Но повышенный интерес к структуре в связи с проблемами фабулы и сюжета, конечно, не случаен у авторов сборника. Он выражает общую тенденцию сегодняшнего киноведения, мощно поддержанную вошедшей наконец в научный обиход эстетикой Эйзенштейна,— тенденцию структурного анализа произведений искусства (не путать со структурализмом!). Она имеет глубокие корни в науке нашего века, выражает характерные особенности современного научного познания. Очевидно, и многие нерешенные проблемы теории киносюжета ждут анализа с новой точки зрения, с точки зрения структурных образований. Думается, что теория киносюжета не может не быть во многих отношениях существенно структурной теорией.

Но этого мало. Не забудем, что киносюжет обладает своей спецификой. Способы развертывания авторской мысли могут быть в принципе, в методе едиными и для экрана, и для сцены, и для эпоса, но конкретные формы художественного существования этой мысли у экрана, сцены, эпоса нетождественны. У каждого искусства — свой образный язык, свое образное мышление, выражающееся и в особенностях сюжета. Специфика киносюжета — часть общей проблемы специфики сценария, а она почти не разрабатывается. Когда шли яростные битвы за признание сценария полноценным родом литературы, все внимание исследователей было обращено на открытие того общего, что есть у сценария и прозы, у сценария и драмы. И это было закономерно. Но с тех пор много чернил утекло. Теория киносюжета, очевидно, станет в своем развитии теорией специфики сюжета в кино.

И еще одно. Сюжет фильма можно исследовать с разных точек зрения, дополняющих друг друга. Но полный анализ сюжета удастся осуществить, видимо, лишь рассматривая фильм как художественное целое. Анализ внутренних связей фильма в их фабульно-сюжетном качестве даст новый толчок развитию теории киносюжета, которая будет развиваться не сама по себе, а как часть общей теории фильма. Ибо, как справедливо писал Л. Козлов пять лет назад, «теория кино должна в своем методе превратиться из теории выразительных средств кинематографа в теорию фильма как художественного целого».



Ирина ПИТЛЯР

Достоевский развлекательный

Лошади, лошади, лошади. Очень много лошадей. Кареты и изящные маленькие возки на полозьях несутся по сонным улицам губернского города Мордасова. Лошади бегут наперегонки, пляшут, ходят «хороводом» на площади... Дамы, дамы, дамы. Пестрые, яркие, нарядные, шумные. Дамы тоже бегают, суетятся, торопят кучеров, сплетничают, подслушивают, интригуют. Ловкая и лицемерная мамаша пытается выдать свою дочь замуж за богатого старика князя. Но интриги ее наталкиваются на контринтриги мордасовских сплетниц и ловкачей, и из этого скверного замысла ничего не получается. Разноцветные дамы водят хороводы вокруг разваливающегося на глазах князя, а князь-то уже мертв...

Нелегко поверить, что этот бурный водевиль— экранизация повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»*, настолько это «не то», совсем «не то»... Смотришь на экран — и все время недоумеваешь: вроде бы «по Достоевскому», но, с другой стороны,— при чем здесь все-таки Достоевский?..

Достоевский — прежде всего поэт д у х о в н о й жизни. Во всех своих вещах — от больших до малых, от по-настоящему удавшихся ему до удавшихся не вполне («Дядюшкин сон», по его собственному признанию, принадлежал к последним) — он пишет прежде всего историю духовной жизни человека, историю сильных страстей человеческих, а отнюдь не историю определенных характеров или лиц. Но зато эти страсти здесь необычайно сильны, сгущены, концентрированы. Это подлинно «шекспировские страсти», полностью овладевающие душой человека и фантастически искажающие и искривляющие ее. Эти сильные страсти у героев Достоевского тем сильней и тем страшней, что обращены они подчас на мелкие и незначительные объекты, что разыгрываются они в обстановке обыденной, скудной, негероической, в «жизни мышьей беготне»...

Вот, к примеру, Мария Александровна Москалева — главная героиня «Дядюшкиного сна», «первая дама» города Мордасова. Л. Смирнова в фильме играет то, что ей было предложено режиссером К. Воиновым, и то, что, очевидно, она сама почувствовала в этом образе, — играет даму корыстолюбивую, лицемерную, злую на язык и предприимчивую. Все это в героине Достоевского, конечно, есть. Но только ли это в ней обличал и «концентрировал» ее создатель? У Достоевского это фигура колоссальная, затмевающая и подавляющая окружающих, так сказать, «Наполеон» мордасовского масштаба! Недаром местный летописец слагает свой рассказ о ней самым «высоким штилем». «Повесть моя,—пишет он,—заключает в себе полную и замечательную историю возвышения, славы и торжественного падения Марии Александровны и ее дома в Мордасове». Так пристало говорить лишь о властителях и царях. Но чем Мария Александровна не царь?! Разве корыстолюбие только заставляет ее охотиться за князем? Нет, не только деньги, не только «богачество» нужны ей. Ей потребны еще и слава, и престиж, и власть над людьми, ей нужно быть еще и деспотом, мучителем. Мордасов тесен для Марии Александровны — Испанию ей подавай, Гвадалквивир! На меньшее она не согласна... Ибо не может Мария Александровна, по словам рассказчика, «совладать со всепобеждающим и властолюбивым своим духом». Вот какие, оказывается, темы — главные и постоянные для него— поднимал Достоевский в «Дядюшкином сне». Вот какого размаха страсти бушевали здесь. Но этого не ощущаешь в фильме и игре актрисы. Когда в фильме Мария Александровна целует обнажен-

---

* Сценарий К. Воинова, Л. Вильвовской (по повести Ф. М. Достоевского). Постановка К. Воинова. Оператор Г. Куприянов. Художники Б. Бланк, В. Камский. Композитор Р. Леденев. Звукооператор В. Зорин. Редактор Н. Быстрова. «Мосфильм», 1966.



«Дядюшкин сон». Л. Смирнова—Москалева, С. Мартинсон—князь

ные плечи своей дочери, падает перед ней на колени, молитвенно вздымает руки, поминутно лжет всем и каждому, то актриса прежде всего подчеркивает лицемерную и злонравную сущность своей героини. В то время как в повести Мария Александровна все эти акции совершает вполне искренне, с вдохновенностью импровизатора, с одержимостью маньяка... Так же вдохновенно плетет Мария Александровна сеть своих фантастических интриг. В них она, по существу, нерасчетлива и часто поступает во вред себе и своим интересам, чему свидетельство — ее бесславный закат, ее падение в финале повести. В фильме же Мария Александровна — в высшей степени рационалист, расчетливая и холодная интриганка, все поступки которой имеют четкую бытовую мотивировку. Получается в итоге, что есть сочный бытовой гротеск, но нет гротеска психологического, а это — разного рода способы выражения правды в искусстве.

То же, по существу, можно сказать и о самом «дядюшке» в исполнении С. Мартинсона. Прекрасный комедийный актер, он, как всегда, умело и остро строит образ — образ выжившего из ума, разваливающегося физически старика-ловеласа. Старик этот смешон, немного жалок, и при всем том — это не князь Гаврила, с которым мы знакомы по повести. У Мартинсона — определенно очерченный, реалистически-подробный, «заземленный» образ. А «дядюшка» у Достоевского — эфемер, фантом, наваждение, чертова кукла, фигура почти символическая, полуживая-полумертвая — смешноватое и страшноватое порождение неестественной, фантастически прожитой, пустой, праздной и порочной жизни...

Или вот Поль Мозгляков в исполнении Н. Рыбникова. Актер играет мелкого, пустого, суетного человека. Но в Мозглякове Достоевского есть свой «задор», свое болезненно разросшееся самолюбие (одна из основных психологических черт почти всех героев Достоевского). Мозглякову тоже не только деньги нужны (да и не такая уж Зина богатая невеста). Главное для него — не оказаться бы, упаси боже, в дураках, не позволить бы себя провести и обмануть. Поэтому-то он и пыжится, натужно острит, ломается, юлит и выкручивается. И здесь, следовательно, несовпадение. Причем несовпадение не с нашими только представлениями, не с теми «психологическими прототипами», которые уже живут в нас, читателях Достоевского, а с первоисточником, с самим Достоевским.

Это несоответствие кинопроизведения произведению литературному ощутимо решительно во всем. И в том, что возлюбленному Зины — несчастному, слабому человеку, «мальчику» и «поэту» (артист В. Зубков) — почему-то придано портретное сходство с Добролюбовым; и в том, как «материальны» и по-купечески вульгарны мордасовские дамы; и в том, как картинно страдает красавица Зина (артистка Ж. Прохоренко), та самая Зина, которая у Достоевского и романтична, и страстна, и самоотверженна, и фантастична (и пусть этот образ в «Дядюшкином сне» действительно мало удался писателю, все равно в нем многое от женщин Достоевского — гордых и униженных, оскорбленных и бунтующих...).

Здесь все дело именно в неумении проникнуть в самую суть — в дух, в стиль творчества Достоевского. Между тем стиль — это тот закон, по которому художник творит свои произведения. И он зависит от того, что этот художник в жизни видит, какой он видит эту жизнь и какой он хотел бы ее видеть.

Да, Достоевский часто видел в окружающей его жизни трагикомический фарс, глупый водевиль, скверный анекдот. Но он никогда не писал фарсов, водевилей и анекдотов. Точно так же, как, постоянно описывая преступления и скандалы, Достоевский никогда не писал собственно детективных произведений или же сенсационных светских романов.

А кинoистолкователи «Дядюшкиного сна» толкуют его почти как водевиль.

Впрочем, поверхностное прочтение этой вещи дает как будто бы некоторый повод для такого ее толкования. Шутка ли — запутанная интрига, взаимные надувательства, сплетни, бесконечные подслушивания... К тому же еще — какой заманчивый и знакомый «мотив» — погоня за богатым

женихом! Есть где разгуляться... А уж если сатвить водевиль — значит, все дозволено!

И выплясывают нетерпеливые кони, суетятся и гогочут пышнотелые дамы — то вдруг вакханками вырядятся, то опять закружатся на санях...

Здесь и отсутствие чувства стиля и неверное понимание особенностей творчества писателя.

При всей своей бурной многословности, при всей «барочности» словесного выражения Достоевский на удивление лаконичный художник. Какая-нибудь одна — главная — краска, одно характерное движение, один предмет — и через них уже дана вся картина, обнажена внутренняя сущность происходящего.

Невольно вспоминается здесь Владимир Яхонтов, который о д и н играл свою композицию по «Идиоту», свою «Настасью Филипповну». Как мало нужно было ему атрибутов для того, чтобы показать движение, раскрыть душевный порыв, создать атмосферу. Мерно покачивающийся в руке железный фонарь — и вот вы уже в темном и тесном железнодорожном вагоне; букет цветов, мгновенно наброшенный на него кусок белой ткани, взмах руки — и вот уже Настасья Филипповна птицей выпархивает из свадебной кареты...

Если говорить о тех чисто живописных, цветовых ассоциациях, которые возникают, когда читаешь Достоевского, то, как мне кажется, ближе всего этому писателю стремительная экспрессионистская графика или же черно-белая «сумрачная» гравюра. Так иллюстрировал Достоевского М. Добужинский, так рисует сейчас портреты его героев художница А. Корсакова. Но разве можно себе даже вообразить в качестве иллюстраций к Достоевскому живописные полотна, скажем, Кустодиева или Малявина?

Почему же у нас в кино любят снимать его произведения в цвете, да еще, как правило, делают это так пестро?

В «Дядюшкином сне», к примеру, тоже ведь очень мало красок и внешних деталей, но зато они крупны, многозначительны, символичны: неуклюжая мебель в парадной комнате Марии Александровны, где «преобладает красный цвет», «красный бантик», который хочет нацепить на



«Д я д ю ш к и н с о н». Н. Крючков—Москалев, К. Лучко—Антипова, А. Ларионова—Паскудина

себя приживалка Настасья Петровна, чтобы пленить князя, «белые галстуки», которые любит носить глупый и вконец забитый своей властной женой Афанасий Матвеевич (пожалуй, это единственная роль в фильме, приближающаяся —в исполнении Н. Крючкова — к Достоевскому)...

А в фильме — яркие, плакатные тона, пестрота ярчайших туалетов, бутафорски-вылепленный, подробный бытовой антураж — как вопиюще «не идет» это все Достоевскому! Как платье «с чужого плеча» ...

Есть в фильме, в самом его конце, такая характерная сцена (в повести ее, конечно, нет): Мария Александровна срывает с князя Гаврилы его «накладные прелести» — ярко-черный его парик, бакенбарды, эспаньолку — и в исступлении швыряет их прочь.

Короче говоря, «разоблачает» и «добивает» князя окончательно.

В этой почти символической сцене сказался творческий метод создателей фильма — прямолинейность сатирически-обличительных приемов, упрощенность жанровой трактовки, изобразительных средств.

А жаль. «Дядюшкин сон» давал авторам возможность для гораздо более глубокого кинорешения.

М. БЛЕЙМАН

О «Герое нашего времени»

«Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти что пойманным, бросил ее, нанесши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а все обыкновенно, до пошлости, истерто», — так написал В. Г. Белинский о «Бэле» М. Ю. Лермонтова.

Но тогда почему тот же В. Г. Белинский писал о герое «Бэлы» — Печорине: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою».

Казалось бы, критик противоречит себе?! Однако это вовсе не так. Первое утверждение было полемическим. Критик интересовался тем, как в традиционный и пошлый сюжет («пошлый» — его слово) можно было уложить глубокое содержание, рассказать о выдающемся и трагическом характере, которым ему (и не только ему) представлялся характер Печорина.

Нужно ли доказывать, что «Герой нашего времени» был этапным явлением в истории русской прозы, новым даже по отношению к прозе Пушкина. И если Пушкин характеризовал роман как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании», то Лермонтов, как бы полемизируя с этим утверждением, говорил в «Предисловии к журналу Печорина», что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собой и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Именно это утверждение и дало Б. М. Эйхенбауму возможность сказать, что «Герой нашего времени» — «первый в русской прозе» «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс». Мало того, исследователь тут же разъясняет, что фраза Лермонтова «об истории человеческой души, хотя бы самой мелкой...», — боевой лозунг, содержание которого вовсе не ограничивается интимной сферой. Недаром же «Герой нашего времени» был сразу же воспринят как острый общественно-политический роман. «Хотя внешне роман Лермонтова ограничен интимно-психологическими рамками, но его общественно-философский и политический смысл достаточно ясен: душевный мир и поведение Печорина раскрыты как явление эпохи, а не как индивидуальное явление».

Большинство исследователей, от Белинского до современных авторов, сходятся в том, что «Герой нашего времени» — это история общественной судьбы «незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно восстающего против предначертанной ему трагической участи».

Вот почему исследователи тщательно разыскивают в текстах Лермонтова указания на декабристский «характер», если не на декабристские связи Печорина.

Ясно, что Лермонтов показал в Печорине характер, рожденный последекабристской историей России, когда лучшие представители дворянской молодежи, обладавшие умом, волей, талантом, были парализованы мертвым николаевским временем. В этой России они не могли найти применения своим силам хотя бы потому, что были крупнее своего времени.

Об этом достаточно прозрачно пишет и сам Лермонтов в неоконченном романе «Вадим»: «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть. Он должен бы был родиться всемогущим или вовсе не родиться». Если вспомнить, что Вадим — участник восстания Пугачева, то станет ясно, какая «единая мысль» им владела. Любопытен и параллелизм сюжетных мотивов в «Вадиме» и «Бэле». История Юрия Палицына и красавицы Зары совпадает с историей Бэлы и Печорина, хотя в первой и содержится не трагический, а пародийный финал. Но и в ранней повести Зара страдает без свободы, как без нее страдает и Бэла. И не от невозможности ли осуществить «единую мысль» возникает сознательная рефлексия Печорина, на которую указывал еще Белинский. «...я теперь стал взвешивать слова свои и рассчитывать поступки, следуя примеру других. Когда я увлекался чувством и воображением, надо мною смеялись и пользовались моим простосердечием...» —говорит Печорин в «Княгине

Лиговской». Эту же тему развивает герой «Бэлы»: «... у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив...». Не буду продолжать цитату, напомню только, что далее Печорин говорит, что не нашел счастья ни в удовольствиях, ни в любви светских красавиц, ни в чтении и занятии науками, ни даже в риске жизнью под чеченскими пулями. Наконец, он говорит, что отправится путешествовать, вкладывая в это заявление самоубийственный смысл — «авось, где-нибудь умру на дороге!».

Прошу прощения за еще одну цитату. «В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем», — писал Достоевский.

В «Цыганах» Пушкин назвал Алеко «гордым человеком», который в страстной тоске по счастью и гармонии пытается сжиться с первобытными людьми, у которых нет ни цивилизации, ни законов. Но он не становится таким, как они, он сохраняет свою «гордость», и поэтому конец трагичен — убийство. Разве не перекликается «с гордым человеком» Пушкина утверждение Печорина: «счастье — насыщенная гордость».

Личность, пораженная самоубийственной рефлексией, разрушается. Печорин не находит смысла в своем существовании. Бессмысленно служение обществу, потому что это общество презренно. Невозможно погрузиться в «личную жизнь», так как и она бессмысленна.

«...честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает (вспомним «Вадима».—*М. Б.*); возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на это никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастие? Насыщенная гордость»,— говорит Печорин в своем «журнале».

Но тут же властность оборачивается другой своей стороной. Она ведь тоже не удовлетворяет его: «Неужели... мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды?»

Так личность двоится. С одной стороны, «счастье — насыщенная гордость», а с другой, сожаление, что единственное назначение на земле «разрушать чужие надежды». Вот почему Печорин и говорит, что живет «не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» Печорин не только анализирует свою болезнь, «судит ее», но и выясняет причины этой болезни.

Неспособность к великим жертвам, неспособность к борьбе с судьбой. Трагический конец восстания на Сенатской площади приводит Печорина к рассуждению о пороках своих и своего времени. Раздираемый внутренними противоречиями, он всегда судит себя. Не случайно Лермонтов, описывая его в «Максиме Максимыче», говорит не только о его красоте и породе, но и фиксирует внимание читателя на том, что «они (глаза Печорина.— *М. Б.*) не смеялись, когда он смеялся!.. ...взгляд его, непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если бы не был столь равнодушно-спокоен».

Лермонтов постоянно подчеркивает загадочность Печорина, его своеобычность. Но это не экзотика романтического героя, а сложность, постичь которую можно, только глубоко и внимательно прочитав «Героя нашего времени». Смысл книги обнаруживается не сразу, характер Печорина проявляется то одной, то другой стороной. Поэтому роман не однозначен, и его вовсе не тривиальный сюжет раскрывается только в постижении характера героя, в постижении противоречий этого характера.

Разносторонний анализ разностороннего характера превращает собрание повестей именно в роман, в единство повествования.

Композиция романа продумана. Вот «Бэла», в которой рассказывается о гибели молодой княжны из-за себялюбивой и своевольной настойчивости Печорина — здесь пока только приоткрывается глубина в его рассказе о своем «несчастном характере». Здесь раскрывается глубокая неудовлетворенность Печорина и предугадывается его судьба — смерть во время путешествия. В «Максиме Максимыче» развита та же тема. Печорин отправляется путешествовать и как будто исчезает из повествования. Судьба его таинственна и непонятна. Но вот написана «Тамань» с ее предисловием, и круг судьбы Печорина как будто замыкается. Из предисловия мы узнаем, что Печорин умер, умер, как и предрекал, в путешествии. Но сюжет незакончен, психология героя не раскрыта и исследование ее продолжается в рассказе, где как будто повторен своевольный по-

ступок, на этот раз не с Бэлой, а с контрабандисткой. Одновременно приоткрывается и история Печорина, тайна его судьбы. В словах «Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!» объясняются не только равнодушие и отрешенность Печорина, не только его «отчужденность», как сказали бы сейчас, но и приоткрывается завеса над прошлым — Печорин не так прост, каким он себя рекомендует, и он совсем не волокита, случайно попавший в беду. Кто такой Печорин, более полно рассказано в «Княжне Мери» — форма дневниковых записей (журнал) дает Лермонтову возможность полнее и определеннее развернуть психологический портрет героя. Психологический портрет заканчивается в «Фаталисте» признанием, что у него, Печорина, нет способности бороться ни с людьми, ни с судьбой. Анализ закончен, и закончен роман. Единство его прихотливое и очень непростое, но оно есть.

●

Я знаю С. Ростоцкого (он экранизировал «Героя нашего времени») как постановщика серьезных, талантливых фильмов. Одни из них были подлинными творческими удачами (особенно те, где режиссер касался проблем, связанных с жизнью современной деревни), другие, может быть, не совсем сложились, но тем не менее были интересны.

Консультировал работу С. Ростоцкого В. А. Мануйлов, весьма сведущий историк литературы, автор нескольких работ о Лермонтове.

Наверняка, и автор фильма и его консультант вполне представляли себе сложность образа Печорина. Я уверен и в том, что они много размышляли, как делать фильм. Наконец, они знают о Лермонтове много больше, чем знаю я.

Но меня, и прежде всего зрителей, интересует не творческая история создания фильма, а ее результат. Поэтому и надо разобраться, что представляет из себя двухсерийная широкоформатная, цветная и стереофоническая лента «Герой нашего времени»*.

Фильм С. Ростоцкого «Герой нашего времени» составлен только из трех повестей, написанных Лермонтовым. Экранизированы «Бэла», «Максим Максимыч» и «Тамань». «Княжна Мери» и «Фаталист» опущены. О правомерности сокращений я скажу несколько ниже.

* По произведениям М. Ю. Лермонтова «Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань». Сценарий и постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник П. Пашкевич. Композитор К. Молчанов. Звукооператор А. Матвеенко. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.

Обратимся к «Бэле». Должен сказать, что сценарист-режиссер внимательно отнесся к тексту Лермонтова. Казалось бы, в кино можно и опустить, например, встречу рассказчика с Максимом Максимычем и ограничиться изложением трагической для Бэлы истории ее встречи с Печориным. Но автор фильма бережно сохраняет не только образ рассказчика, но и описывает его совместное с Максимом Максимычем путешествие. Он даже рискует сделать рассказчика несколько похожим на Лермонтова, следуя тем историкам литературы, которые утверждали, что Лермонтов описал здесь самого себя, настаивая, вопреки подзаголовку повести, что ее автор не только офицер, но и писатель.

Далее, нигде, кажется, не нарушая композиции повести и прерывая историю Печорина именно в тех местах, где ее прерывает сам Лермонтов, автор фильма рассказывает ее содержание. Он не только почти бувально повторяет движение сюжета повести, но даже кое-что к нему прибавляет. Это естественно. Лермонтов скуп на подробности, и С. Ростоцкий расшифровывает намеки, превращает их иногда в целые сцены.

Но какое содержание раскрывает сценарист-режиссер? Глубинное содержание постепенно проясняющегося характера или элементарный сюжет, который так весело и зло пересказал Белинский?

К сожалению, Белинский не оставил изложения «Максима Максимыча», подобного изложению «Бэлы». Попробую ему подражать. Итак, рассказчик «Бэлы» встречается с Максимом Максимычем. Обоих судьба заносит во Владикавказ, оба ждут «оказии». Здесь Максим Максимыч узнает, что Печорин, полюбившийся ему во время совместной службы в крепости на Тереке у Каменного Брода, прибыл во Владикавказ. Старик взволнован, дает знать Печорину, что находится здесь, ждет его. Однако проходят и вечер и ночь — Максим Максимыч и чаю не пьет и не спит. Утром он уходит к коменданту, наказав сообщить ему, если придет Печорин. Тот приходит в его отсутствие. Прибегает, бросив дела, и Максим Максимыч. Происходит холодная встреча. Печорин уклоняется от объятий старика, принужденно радуется свиданию, коротко и неохотно отвечает на его расспросы, отказывается от обеда и, сообщив, что едет в Персию, уезжает, отмахнувшись от предложения взять забытые им у Максима Максимыча бумаги. Все? Пожалуй, все.

Далее идет «Тамань».

Заинтересовавшийся Печориным рассказчик получает от Максима Максимыча забытые бумаги и извлекает из них еще одну забавную, характеризующую Печорина историйку. Направляясь на

Кавказ, Печорин приезжает в захолустную Тамань. В поисках ночлега он попадает в прибежище контрабандистов, пытается позабавиться с красивой подругой контрабандиста Янко, но получает отпор. Больше того, девушка, «похожая на Гётеву Миньону», пытается его утопить, а после неудачи исчезает вместе со своим возлюбленным. Если вспомнить, что нам уже известно трагическое любовное приключение Печорина с Бэлой, то этот эпизод только дорисовывает портрет сластолюбивого и бесцеремонного хлыща.

Выходит, удивительно тривиальные романтические истории рассказал писатель Лермонтов.

Что ж, если все это так, то фильм не только безупречно точно воспроизводит содержание трех повестей, но и воплощает его в соответствующем изобразительном стиле.

Конечно, режиссер фильма и оператор В. Шумский изучали наброски Лермонтова, рисунки и картины Гагарина и Орловского, посвященные Кавказу. Не сомневаюсь, что консультант В. А. Мануйлов ориентировал их в изобразительном искусстве эпохи. Но к чему это, если содержание повестей, особенно «Тамани» и «Бэлы», слащаво романтично, не больше. Вот оператор и снял Кавказ очень красивым, кудряво-зеленым— днем и лиловато-красным — вечером. Он очень романтичен, этот Кавказ, но традиционно-романтичен. Если угодно, это Кавказ Марлинского, но вовсе не Кавказ Лермонтова.

В единстве с избранным режиссером и оператором стиле дан в фильме портрет Печорина. Артист В. Ивашов похож на описанного в «Максиме Максимыче» Печорина — он и «стройный», и «походка его небрежна и ленива», и «кожа его имеет какую-то женскую нежность», и лоб у него «бледный, благородный». Но почему-то у этого Печорина нет того взгляда, тех глаз, описанию которых Лермонтов уделяет столько пристального внимания.

В том же возвышенно романтическом стиле показана красавица Бэла (артистка С. Бёрова), которой, правда, не шестнадцать лет, как у Лермонтова, но зато она пламенная и очень «ориентальная». В фильме она не то шесть, не то восемь раз меняет туалеты, демонстрируя не без шика чеченские моды, показываясь то в белом платье, обшитом галунами, то в черном с серебром, то в пунцовом — всех не перечесть. Бэла поет, как это указано и Лермонтовым, но не дикие чеченские песни, а изысканный, специально для фильма написанный композитором романс, она танцует, но не лезгинку, как сказано у Лермонтова, а старинный вальс, да и танцует его с Максимом Максимычем, что уже противоречит Лермонтову, который недаром вкладывает в уста Максиму Максимычу простодушное признание, что он видал «наших губернских барышень, а раз был-с и в Москве в благородном собрании, лет двадцать тому назад». И танцует она этот вальс под звуки музыкальной табакерки, о которой Лермонтов почему-то забыл написать, как забыл написать и о «солдатском концерте» с русскими песнями и виртуозной музыкой ложечников.

Впрочем, Лермонтов, оказывается, еще о многом забыл или написал слишком скупо и коротко. Так, он забыл описать охоту на кабанов, ограничившись одной фразой: «Григорий Александрович, я уж кажется говорил, страстно любил охоту: бывало, так его в лес и подмывает за кабанами или козами...» Режиссер развивает эту фразу в целый и, надо сказать, эффектный эпизод. Так же скупо написал Лермонтов и реакцию Печорина на смерть Бэлы: «... он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб». Авторы фильма почли, что романтический герой не может сесть, да еще «в тени». Он должен скакать на коне и оглашать окрестности смехом, причем обязательно демоническим. (Тут, правда, С. Ростоцкий может сослаться на то, что Печорин скачет в «Княжне Мери» да еще загоняет лошадь, но я-то должен сказать, что скачет он совсем по другому поводу.)

Итак, что же увидел в «Бэле» автор кинематографического варианта повести Лермонтова? Чем объяснил он поведение Печорина, загадочную его жестокость, загадочное его равнодушие, невнимание к человеческим судьбам? Да ничем. Он сосредоточил внимание совсем не на тех элементах текста повести, в которых Лермонтов пусть и скупо, но разъясняет характер героя, приоткрывает его психологическую тайну; режиссера больше всего интересуют обстоятельства соблазнения и гибели Бэлы. Конечно, автор фильма не забыл о важных для понимания образа текстах. Они есть в фильме, и нельзя сказать, что они искажены или переделаны. С. Ростоцкий как будто бы бережно отнесся к классику, но, ничего не поделаешь, был вынужден эти тексты несколько сократить. Но меня интересуют не сами сокращения, которые, конечно, при инсценировке, экранизации, адаптации неизбежны. Меня интересует принцип сокращений. Фильм «Гамлет», наверное, не меньше, чем на треть короче трагедии Шекспира, но автор фильма сохранял в тексте все, что было существенно для его понимания образа, для его принципа раскрытия характера

датского принца. Я бы понял С. Ростоцкого, если бы он, преследуя цель — как можно более полно и объемно рассказать о Печорине, пожертвовал бы не самыми существенными для его характеристики деталями, ну хотя бы пристрастием его к охоте, и сохранил главное. Но в том-то и дело, что существенные детали исчезли, а несущественные развиты. Принцип ясен. Автор фильма предпочел глубине психологического анализа «кинематографичность», зрелищные эффекты.

В самом деле, трудно же перенести в фильм длинные монологи — это некинематографично. А вот охота на кабана кинематографична и вальс под музыкальную табакерку — тоже.

«Бэла» — крайнее выражение стиля, избранного экранизатором. В «Максиме Максимыче» поэтому больше буквалистской верности лермонтовскому тексту, чем в «Бэле», но, увы, столько же мало его анализа. Действие развивается строго по Лермонтову. Все детали, им указанные, присутствуют в повести — и фазан, упомянутый Лермонтовым, и грязный нумер гостиницы показаны с щедрыми подробностями. Так же подробно продемонстрированы и коляска Печорина и его «модный» лакей. И Максим Максимыч в точном соответствии с повестью сидит на лавочке у гостиницы, и отказывается пить чай, и опять возвращается ожидать на лавочке. Но вот кульминационная сцена повествования — встреча. Не буду ее цитировать, тем более что текст ее воспроизведен в фильме довольно точно. Но какой подтекст раскрыт за беседой Печорина и Максима Максимыча? Только ли то, что они люди разных социальных слоев, только ли то, что один бедный кавказский служака, а другой великосветский хлыщ, из причуды служивший на Кавказе и теперь из причуды отправляющийся путешествовать в Персию? Ведь Лермонтов не зря упоминает о странной замороженности Печорина и о том, что эта замороженность дается ему с трудом. Недаром же на упоминание о Бэле он «чуть-чуть побледнел и отвернулся.—Да, помню!— сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...». Недаром Печорин говорит, «обняв его дружески: —Неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога... Удастся ли еще встретиться — бог знает!..». Недаром он отказывается взять у Максима Максимыча свои бумаги и на вопрос: «когда вернетесь?» — «сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: вряд ли! Да и зачем?..». В коротком диалоге Печорина с Максимом Максимычем собираются многие узлы повествования, многие элементы анализа образа. С этим диалогом сочетается и заявление в «Бэле»: «авось, где-нибудь умру по дороге», и прямое высказывание в «Фаталисте: «— Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь».

Подлинное содержание, подлинный сюжет «Максима Максимыча» не в том, что Печорин обидел равнодушием старого своего друга, а в том, что Печорин (ведь он герой повествования) едет умирать, ищет смерти и находит ее. И финал «Максима Максимыча» не в самой этой повести, а в следующем за ним «Предисловии к журналу Печорина»: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер».

Хотел этого или не хотел С. Ростоцкий, но изобразил Печорина в «Бэле» всего только соблазнителем девушек и великосветским фатом. Он оставил его таким же и в «Максиме Максимыче».

О «Тамани» Белинский написал так: «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме...» Но я хочу говорить не о совершенстве повести и не об ее неприкосновенности, а снова о содержании. А содержание повести остается неясным вне сопоставлений с остальными повестями «Героя нашего времени». История души Печорина и анализ его психологии распространены на весь роман Лермонтова. Понять Печорина, познать замысел Лермонтова можно только в соотношении всех пяти повестей «Героя нашего времени». Только тогда книга и будет воспринята как роман, а не как случайное собрание повестей под одним названием.

Даже и то, что обычно называется «внешним» сюжетом книги, не может быть понято вне сопоставления повестей. Даже любовные приключения Печорина, рискованные для него в «Тамани» и трагические в «Бэле», оборачиваются в «Княжне Мери» парадоксально. Здесь Печорин, играя в любовь, влюбляется сам (и это равнодушный искатель любовных приключений из «Тамани» и «Бэлы»?!). Он находит истинную любовь, ту, которая нужна ему, но вынужден от нее отказаться из-за подавляющей силы страсти другой женщины — Веры. Жертва любви в «Княжне Мери» не только ревнивый и ничтожный Грушницкий, но и убивший его на дуэли Печорин. Кстати, именно здесь, в погоне за ускользающей от него Верой, Печорин и загоняет своего коня. Тут и скрывается ответ С. Ростоцкому, процитировавшему в «Бэле» скачку Печорина из «Княжны Мери». Режиссер использовал этот эпизод, как

кинематографический эффект, тогда как у Лермонтова смысл этой скачки не условно-романтический, а реальный и, кроме того, противоположен тому значению, которое вложил в него С. Ростоцкий. Разве не лучше было бы, если бы сценарист-режиссер нашел в «Бэле» место для высказываний Печорина о себе, о своем характере вместо эффектных «кинематографических» цитат.

Характер Печорина, как я уже говорил, раскрывается только в сложном контрапункте всех повестей, составляющих роман, каждая в отдельности, пусть и превосходно написанная, не в силах дать представление ни о характере героя, ни о трагической сложности его судьбы.

Автор фильма между тем не заинтересован теми связями повестей, которые их превратили в роман, тем более что связи эти, так сказать, невещественны и не сказываются в прямом сюжете. И вот роман, с его сложным замыслом и композицией, распался. Вместо него только три новеллы, не очень-то ловко сшитые друг с другом. Конечно, их связывает единство героя, но сам он не понят, да и не мог быть понят потому, что наиболее существенные черты его характеристики обрублены.

На экране просто иллюстрации к отдельным эпизодам романа, то упрощенные, то кинематографически приукрашенные. Драмы сильного характера в ничтожное время мы не увидели.

Иногда бывает плодотворной даже неудача. И я бы сочувственно отнесся к С. Ростоцкому, если бы он, пусть недостаточно искусно, попытался раскрыть своими средствами замысел Лермонтова, показать в своем фильме, как он, вооруженный идеями своего времени, его оценками и его пониманием, относится к «герою времени» Лермонтова, как он, автор фильма, понимает эпоху Лермонтова. Он мог бы дописать то, что, как ему показалось, недописано Лермонтовым, он мог бы попробовать раскрыть замысел Лермонтова в другой, может быть, менее сложной композиции. Как бы ни был величествен объект экранизации, ее автор обязан стать одновременно и единомышленником и критиком первоисточника. Он должен воодушевиться его страстью, воодушевиться его идеей, попытаться воспроизвести его творческий темперамент, характер, стиль.

«Герой нашего времени» — произведение новаторское, и не только для своей эпохи, но и для нашей. Сюжетное напряжение романа возникает не из рассказа о новых событиях, а по мере раскрытия тайны характера, тайны души. Больше того, Лермонтов — новатор и в характеристике своего героя. Только школярам может показаться, что Печорин — очередной романтический, байронический герой. (Впрочем, мы сейчас по-другому, чем раньше, понимаем и байронизм.) Проза Лермонтова вовсе не романтична, она удивительно глубоко раскрывает психологию времени, трагический разрыв характера времени.

Я не боюсь упреков в вульгаризации и модернизации Лермонтова, но разве в характере Печорина нет открытия элементов того «несчастного» характера, анализу которого посвящают свое искусство и современные западные прозаики и современные западные кинематографисты? «Некоммуникабельность», «отчуждение», растерянность при столкновении со странным и неожиданным новым миром, характерные для многих героев современной литературы, театра, кинематографа, уже предсказаны Лермонтовым, изобразившим своего Печорина как человека, пережившего историческое крушение и не способного ни к борьбе за то, что было погублено на Сенатской площади, ни к борьбе за идеи, которые еще предстояло найти, ни, наконец, к примирению с чуждой ему действительностью. И отсюда отказ от общественных связей и представление о счастье как о «насыщенной гордости», и только.

И я бы понял и принял любую модернизацию образа Печорина, я бы понял любую свободу обращения с текстом романа, любой его «перемонтаж», если бы обнаружил, что автор делает это сознательно, во имя своего замысла. Ведь экранизация классиков интересна не тогда, когда она всего только иллюстрирует книгу, а в тех случаях, когда она дает новое ее переживание, новый взгляд, новый анализ, новое осмысление знакомого текста, новое личное ощущение.

Я писал о принципах экранизации неоднократно, в том числе и в «Искусстве кино». Но я вынужден кое-что повторить. К сожалению, у нас очень распространена простодушная экранизация классики. Авторы экранизаций исходят из простой презумпции — у классика написано все, и задача экранизации состоит только в том, чтобы как можно аккуратнее переложить книгу в фильм. Однако столь простое требование на поверку невозможно для исполнения, особенно когда речь идет об экранизации романа, содержание которого никогда не укладывается в метраж фильма. Ответ на это возражение тоже, кажется, прост: если не укладывается все, нужно отсечь второстепенное и ограничиться главным. Но тогда, и это будет творческой экранизацией, нужно найти главное в книге (что не так просто), и когда отбор произведен, найти новую композицию, новые соотношения эпизодов. Следовательно, задача автора экранизации вовсе не в том, чтобы, вооружась ножницами, наивно вырезать

из книги лакомые «филейчики» для приготовления изысканного блюда. Нужно найти иной, кинематографический способ реализации авторского замысла.

Я уже констатировал, что изобразительный стиль фильма противоречит стилю Лермонтова, что многие детали повествования, внесенные в фильм, не только отсутствуют у Лермонтова, но и невозможны для него, для его стиля, его манеры. Где причина такого самоуправства?

Лермонтов вовсе не «бытовик» и не описывает убранство комнаты Печорина в крепости у Каменного Брода, не описывает и быт Максима Максимыча — он подразумевает, что все это известно читателю. Но когда речь заходит о материале экзотическом и романтизированном почти всеми писавшими «кавказские повести», он становится если не подробным, то точным. Точностью, реалистичностью описаний снимает экзотику, прикрашенность романтической поэтики и делает это сознательно.

Даже пейзажи в «Герое нашего времени» большей частью не романтичны. Так, предваряя описание Койшаурской долины, Лермонтов пишет: «Славное место эта долина». После этого следует несколько интонационно-повышенное описание, но Лермонтов снижает и его рассказом о торговле у духана. Описание Гуд-Горы тоже неромантично, то, что она «курится», признак того, что будет снег. И так почти всюду в «Бэле», где пейзаж по необходимости должен охарактеризовать место действия — Кавказ. Ни в «Максиме Максимыче», ни в «Княжне Мери», ни в «Фаталисте» пейзажей, в сущности, нет. Почему же фильм перенасыщен экзотическими видами?

Выше я уже говорил о переодевании Бэлы в роскошные туалеты, о вставных эпизодах с русскими песнями, с музыкантами-ложечниками, с охотой, с романсами и танцами под музыкальную табакерку. Добавлю интерьеры Печорина, обставленные в фильме если не красным деревом (это в глухой крепости на Кавказе?), то стилизованными под «ампир» ясеневыми креслами. Является ли все это наряду с красивыми пейзажами только непониманием замысла Лермонтова, неумением воспроизвести его стиль? Только ли режиссерская наивность сказывается в этой вовсе не похвальной последовательности?

Смею утверждать, что все это сделано совершенно сознательно. Экранизатор стремился сделать свой фильм интересным при помощи ложноромантической экзотики. Это стремление «понравиться» зрителю. Но какому? Может быть, еще сохранившимся кое-где потребителям рыночных гобеленов с рыцарскими замками и лебедями? Может быть, тем, кто покупает на валюту в ГУМе и киосках «Метрополя» экзотические балалайки? Мне не хотелось бы об этом говорить, но замысел экранизатора вовсе не простодушен — это экспортный замысел, и это вызывает уже не только сожаление по поводу неудачи.

Мне кажется, что я проявил максимальную меру объективности хотя бы в том, что подробно разобрал фильм «Герой нашего времени». Но в результате этого анализа я не могу не огорчиться и не удивиться. Я огорчен потому, что люблю Лермонтова и люблю кинематограф, зная возможности этого искусства. Я огорчен не только за Лермонтова, но и за кинематограф, который превращен здесь в бездумное зрелище, так же как ранее подобное же зрелище сделал из пушкинской «Метели» режиссер В. Басов. Не странно ли такое превращение нашего общенационального культурного достояния, которым гордится Россия, в разменный экспортный товар? Я огорчен еще потому, что знаю, как уже говорил, С. Ростоцкого как талантливого режиссера, способного ставить хорошие, серьезные фильмы. И, наконец, я удивлен, что В. А. Мануйлов — специалист-лермонтововед — санкционировал выпуск фильма.

Актеров, участвующих в картине, я могу только пожалеть. Что делать несомненно способному В. Ивашову, так хорошо дебютировавшему несколько лет назад? Не думаю, чтобы он стремился вместо Печорина сыграть светского фата. Но актер принужден делать то, что ему задано замыслом фильма.

И артистка С. Бёрова не смогла воплотить образ трогательной и несчастной Бэлы, а вынуждена демонстрировать ее красоту и наряды. Исполнительница женской роли в «Тамани» С. Светличная тоже только позирует, изображает темперамент. Лучше, тактичнее других выглядит Максим Максимыч у А. Чернова, хотя при всей внешней правдивости созданный образ беден и традиционен. У Лермонтова Максим Максимыч не только простодушен и мил, он одновременно жесток, туповат, груб. Но эти оттенки реального характера кавказского служаки не выявлены в роли. Не так ее трактовал режиссер.

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов писал: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии...» Наша публика за сто с лишним лет после написания этих строк переменилась. Но, к сожалению, еще находятся в искусстве люди, отвечающие этой характеристике Лермонтова.

Больше мне сказать нечего.

Ю. КОВАЛЬ

Из старого арсенала

«— Эх, мать честная, — вздохнул Янкель,— так бы и поскакал через прерию с баденпаулькой на затылке и с маузером в руках.

— Да,—ответил Пантелеев, за последнее время переменивший желание стать режиссером на решение сделаться киноартистом.— Да. А я бы сейчас... знаешь... я бы хотел в павильонной ночной съемке пришивать из-за угла какого-нибудь маркиза».

Более сорока лет назад микроб кино проник в Шкиду, он вызвал к жизни героя рисованных шкидских фильмов Антошу Пупкина, а в конце концов привел к тому, что появилась на свете удивительная книга — «Республика Шкид».

Ее написали Григорий Белых и Леонид Пантелеев — бывшие граждане этой республики беспризорников. Но, видно, и сами они никак не могли предполагать, что сделаются героями фильма, что их будут изображать какие-то шкеты из будущего, вовсе не познавшие искусства беспризорничать.

Трудной была судьба книги за сорок лет, трудной была и судьба ее авторов. Безвременно погиб Григорий Белых. Леонид Пантелеев прошел через многие невзгоды и стал значительным писателем. Но, видно, микроб кино, так давно залетевший в Шкиду, и сейчас еще жив в душе знаменитого шкидца.

По приютам я с детства скитался,
Не имея родного угла,
Ах, зачем я на свет появился,
Ах, зачем меня мать родила...

Черной замызганной пятерней нащелкивают пацаны по зубам — играют. Под эту грустную музыку ползут через кадр титры, ползут по истерично застывшим лицам беспризорников.

«Ах, зачем...». А чтобы гопничать на вокзалах, греться у асфальтовых чанов, разглядывать жирные морды нэпманов, сделаться «хорошим вором, шнифером или квартирником», попасть в конце концов в страшную Александро-Невскую лавру, а оттуда в республику Шкид...

Перед нами первые кадры фильма «Республика Шкид»*, поставленного молодым режиссером Геннадием Полокой. И здесь, в первых кадрах, возникает то настроение, что не оставляет зрителя до самого конца фильма. В любую минуту зритель готов отреагировать: засмеяться или вдруг даже и про себя подумать:

— Ах, зачем?..

Главное достоинство фильма, на наш взгляд, в его динамичности. Ни длительных проходов, ни портретов с многозначительной «психологической подкладкой», ни статичных пейзажей. «Республика Шкид» по-своему полемизирует с лентами, по-модному заторможенными, изображающими почти неподвижное «течение жизни».

Писатель не может видеть, как его книгу читатель, зевнув, закидывает на шкаф. В этом преимущество скучного писателя перед скучным кинематографистом (стук откидывающихся кресел, топот ног уходящих с демонстрации фильма людей — страшнее наказания для художника не придумаешь).

Авторы «Республики Шкид» сознательно стремятся сделать свой фильм зрелищем интересным, захватывающим, они сразу «берут быка за рога» и овладевают вниманием зрительного зала. Для этого Г. Полока использует и необычность темы и романтичность обстановки. Он открыто, демонстративно привлекает выразительные средства немого кинематографа, в иных местах откровенно «стилизует» фильм под старое кино.

«Республика Шкид»



* Сценарий Л. Пантелеева (по одноименной повести Г. Белых и Л. Пантелеева). Постановка Г. Полоки. Операторы Д. Долинин, А. Чечулин. Художники Н. Суворов, Е. Гуков. Композитор С. Слонимский. Звукооператор Г. Гаврилова. Редактор М. Кураев. «Ленфильм», 1966.



«Республика Шкид»

В первую очередь мы находим здесь визитную карточку великого немого — трюк. Да, вот он, наш старый знакомый — трюк, даже эксцентрический. Эффектные драки, погони; в фильме, по сути дела, каскад акробатических трюков, даже с элементом клоунады.

Порой трюк используется в фильме не только в юмористическом плане — он разрешает и драматические ситуации.

Первые дни в Шкиде; Викниксор, заведующий, еще никак не влияет на своих воспитанников. Как песок, протекают они мимо его пальцев... Вот они в спальне дуют самогон, лижут сахаринчик.

...Вечер. Викниксор играет на рояле. Играет резко и страстно, а поет так, словно сам себя вдохновляет на невиданный бой.

«Убить певца!» — возникает мысль у пьяных беспризорников. Револьвер есть. Дело это падает на долю Воробья.

Вот Воробей подходит к дверям. Оттуда доносится могучие аккорды. Ударом ноги Воробей распахивает дверь, скрывается за ней — выстрел!

На пороге — Викниксор. Сильным ударом он выбрасывает Воробья. Затем делает интеллигентски-грозное движение головой и скрывается.

Снова мы слышим могучие аккорды и голос Викниксора — песню бойца.

Трюк? Да, но он работает на сюжет, на характер. И надо видеть, как лихо исполняет его Сергей Юрский, играющий Викниксора.

Надо сказать, что в книге этот эпизод выглядит совсем по-другому. В фильме он начисто переосмыслен. Вообще фильм книжку не повторяет, он имеет с ней лишь общие эпизоды, общих героев. Очень, очень многое из того, что радовало нас в замечательной книге, осталось, как говорится, за бортом. К этому можно относиться по-разному: недоумевать, сожалеть, сердиться. Мы же предлагаем отнестись к этому спокойно. Взгляд человеческий на один и тот же предмет склонен со временем преломляться. Писатели Г. Белых и Л. Пантелеев написали книгу, кинописатель Л. Пантелеев сделал сценарий...

У кошки четыре ноги.
Позади ее хвост, длинный хвост.
Но трогать ее не моги
За ее малый рост, малый рост...

Эту песню поет в фильме беспризорник Мамочка (вся история его заново сочинена, в книге ее нет), поет старательно и наполняет смыслом слова до идиотичности пустые.

Песенка-шлягер, эксцентрический трюк, элемент пантомимы, острый диалог, неожиданный монтаж... Несовременный стиль?

Но присмотритесь к зрительному залу... Есть о чем задуматься!

И освещение кадра в фильме выглядит подчас стилизованно. В эпизоде, когда шкидцы крадут лепешки у полуслепой старой женщины, операторы снимают на фоне белой стены скрюченную старушечью тень — очень театральную, а навстречу ей движутся зловещие тени шкидцев. Опять эффект, но, пожалуй, сцена эта имеет и иронический оттенок: вот, мол, она, милая старина великого немого...

В этом эпизоде и в некоторых других легко улавливается любовь режиссера не только к немому кино, но и к театру. Многие кадры напоминают «ударные» мизансцены, рассчитанные на гром аплодисментов зрительного зала. Опять-таки старомодно, и кажется: еще немного эффектов, и фильм можно будет обвинить в безвкусице. Режиссер, не боясь риска, балансирует, но, пожалуй, не срывается.

Завоевать зрителя очень помогают авторам фильма и ребята-актеры. Все они хорошо подобраны, хорошо играют, создают образ необходимого фильму коллективного героя. Но все-таки главный на экране — Викниксор.

У фильма есть герой,— а это верный залог того, что картина понравится зрителю. Мужественный герой, художник, чудак...

Для фильма актерский успех С. Юрского имеет как бы две грани. Он оказывается способным жить в рамках стилизации, оживить ее, подчас спасти. Он способен исполнить трюк, призван-

ный разрядить драматическую ситуацию, он оказывается способным по-актерски наполнить живым смыслом заведомо придуманное.

С другой же стороны, С. Юрский несет на своих плечах психологическую и, так сказать, педагогическую идею фильма.

В связи с этим вспоминаются слова А. С. Макаренко, высказанные им в статье «Детство и литература» по поводу повести «Республика Шкид»: «...эта книга есть добросовестно нарисованная картина педагогической неудачи».

С этим трудно согласиться. Конечно, не приходится равнять Викниксора и автора «Педагогической поэмы». У Макаренко на вооружении тщательно продуманная и разработанная педагогическая система, у Викниксора только одно — душевная отвага. В книге Викниксор допускает немало педагогических просчетов (в фильме их меньше), но все же приходит в конце концов к тому, к чему приходит и А. С. Макаренко.

Волей-неволей за полем зрения автора «Педагогической поэмы» остается то, чем ценна для нас книга «Республика Шкид» — живая память о том, как тебя воспитывали люди и время. Фильм сохраняет эту черту книги.

20-е годы, голодный Петроград, беспризорники — время и его приметы живут в фильме.

...Топот толпы, транспаранты, флаги — первомайская демонстрация. На площади действо: Стенька Разин и его дружина. Стенька тешится с княжной. Дружно, с укоризной разбойники декламируют: «Нас на бабу променял!» Стенька поднимает на руки княжну и «за борт ее бросает в набежавшую волну» демонстрантов...

Острый вставной эпизод, не имеющий отношения к развитию сюжета. Но он характеризует жизнерадостное время, и он смешной, динамичный.

Хорошо поставленный трюк, динамика действия, особенности темы помогают авторам владеть вниманием зрителя, однако и подменяют порой глубокую мысль.

«Мысль — это интеллектуальный эксцесс данного индивидуума»,— нахально полагал один из героев книги — Колька Цыган. Нам кажется, что динамичная кинематографически форма не должна быть все же свободна от «интеллектуальных эксцессов».

Возможно, что и других недостатков фильму не занимать, возможно, ему не хватает тонкости...

Но вот факт: один из киноуспехов года (в прокате — рекордные сборы) завоеван фильмом, в котором демонстративно использованы приемы старого кинематографа. К этому лежало сердце его создателей, это позволял и «ретроспективный» материал фильма.

Хочется одного — почаще видеть, как завоевывается зрительный зал современными, более тонкими средствами.



«Республика Шкид»



«Республика Шкид»

А. АДЖУБЕЙ

Дмитрий Шостакович и его музыка на экране

Теперь все чаще можно слышать: «мы видели блестящий фильм...», и речь пойдет о картине документальной, научно-популярной, обобщенно говоря — публицистической, то есть о картине без актеров, но произведении подлинно художественном.

Это очень отрадно. И потому, что история нашего кинематографа дает нам право претендовать на высокий класс в документальном своем разделе, и потому, что материалы жизни — очень темпераментной, динамичной, разноплановой— просятся на экран не меньше, чем в толстые литературные журналы, где, в зависимости от традиций и редакционных запасов, публикуются под рубриками «очерк» или «публицистика».

Отрадным представляется и то обстоятельство, что отряд документалистов работает сейчас «по восходящей». Тут, возможно, читатель ждет от меня «перечислений», а я позволю себе миновать сей критический прием и прямо заговорить о новом фильме, который назван очень просто— «Дмитрий Шостакович», с подзаголовком — «Эскизы к портрету композитора»*.

Я видел этот фильм дважды. Был просмотр, организованный для сотрудников журнала «Советский Союз». Режиссер фильма А. Гендельштейн и его коллеги по группе, приехавшие к нам, ужаснулись: один аппарат, глухая, как вата, акустика маленького зала... Но скоро и мы и хозяева фильма забыли о «примитивной технической базе». Было очень тихо весь час демонстрации, а когда аппарат перезаряжали, даже на реплики ни у кого не хватало желания.

В фильме есть несколько отлично продуманных, выхваченных из реальных обстоятельств находок, есть то, что называется режиссерской и операторской манерой, ниже я скажу об этом, но определяющее успех — это сам Дмитрий Шостакович и его музыка, взятые в рамки кинематографического экрана.

Его глаза и весь облик композитора, сложившаяся с юных лет привычка держать руки, манера слушать и двигаться, отвечать на приветствия и «уходить в себя» на концертах...

В справке о картине сказано: 6 частей, 1612,5 метра, а я постоянно ловлю себя на мысли, что не было никаких метров, частей, наплывов и затемнений, что вдруг вновь я открыл для себя известную в общем-то истину: так вот что значит труд гения, вот как расходует себя ежеминутно и ежечасно такой талантище, как тяжко и прекрасно бремя, которое он взвалил на собственные плечи.

В отличие от глубокомысленных и афористичных высказываний о труде таланта и гения — а таких высказываний история цивилизации и культуры накопила множество — действует извечное правило: лучше раз увидеть, чем сотню раз услышать. Так вот главное, существенное в фильме как раз и состоит в том, что он дал нам это «увидеть» — увиделось рождение музыки, которая играется оркестрами всего мира, покоряет миллионы слушателей. Эта музыка принадлежит Дмитрию Шостаковичу, нашему современнику.

Скажу сразу, что в фильме мы слышим много фрагментов из самых разных произведений композитора, но нет «музыкальной перенасыщенности», нет эклектичности в подборе музыки. (Отлично записана музыка звукооператором Н. Кузнецовым.)

Коллектив, работающий над фильмом, можно сравнить со строителями дома. Каждый несет свою долю ответственности, и вместе подводят его под крышу и зажигают огни в квартирах. Однако есть тот, кто объединяет общие усилия. В фильме это режиссер-постановщик. Умное и яркое дарование А. Гендельштейна сказалось на облике картины.

Все эти слова не дань обычной похвалы —посмотрите картину, и они покажутся вам скромными по сравнению с всевластной силой покоряющего таланта Дмитрия Дмитриевича. И еще очень важно, что авторы фильма сделали все, чтобы не помешать Д. Шостаковичу остаться на экране человеком чрезвычайно скромным. Я бы сказал, что именно эта простота и скромность создают своего рода непростоту образа главного героя картины.

Удачи фильма расположены в одном ряду: скромность, такт, сдержанность.

В фильме есть кадры, поразительные по емкости и философичности. Вот Д. Шостакович репетирует с М. Ростроповичем новый концерт для виолончели с оркестром. Затем виолончелист играет фрагмент из концерта. Лицо и руки Ростроповича. Лицо композитора в зале. И мы чувствуем, как бьется властный, дерзкий темпера-

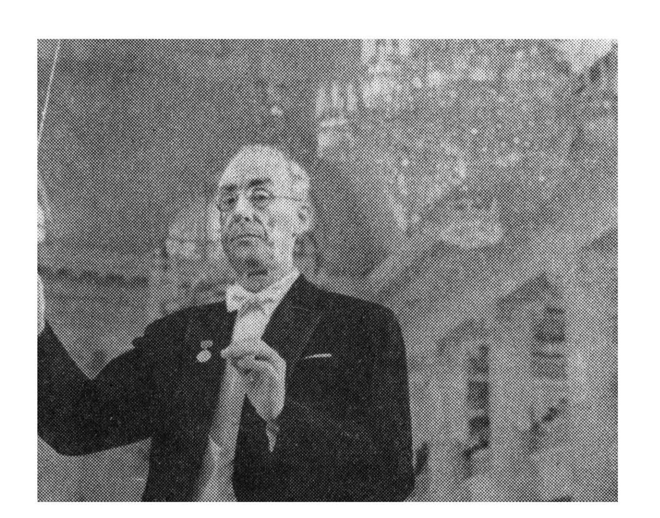
* Авторы сценария Г. Ягдфельд, А. Гендельштейн при участии Л. Белокурова. Режиссер-постановщик А. Гендельштейн. Оператор Л. Зильберг. Звукооператор Н. Кузнецов. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1966.



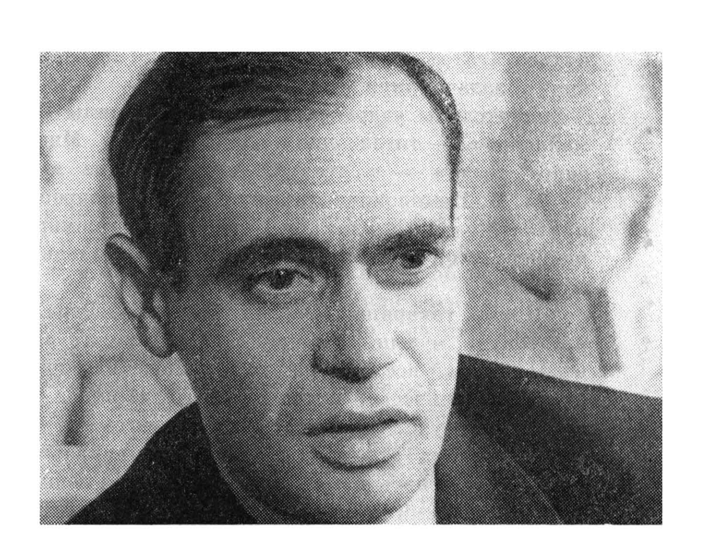
Дмитрий Шостакович



Святослав Рихтер



Евгений Мравинский



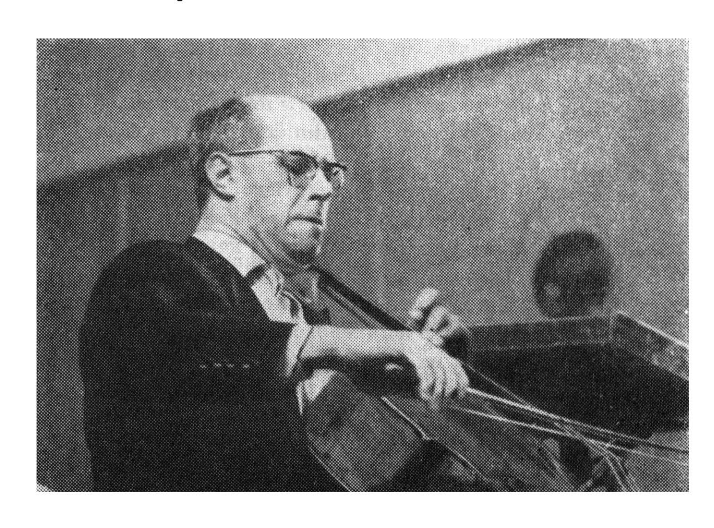
Леонид Коган



Максим Шостакович



Мстислав Ростропович



мент музыканта, понимаем цену взгляда, брошенного им почти с ожесточением куда-то в сторону. Это вот и есть то самое из разряда — «лучше раз увидеть».

Показу репетиций как сложному и многогранному процессу, передающему ход создания музыки, повезло в фильме, пожалуй, больше всего. Причем создателям картины удалось при этом миновать примитивный штамп, который был присущ в прошлом игровым картинам о композиторах. У всех на памяти многочисленные вариации того, как сочиняется музыка: тут и «мгновенья» внезапных озарений, и нотные листы, разлетающиеся под «ветром жизни», и прочие аксессуары, не раскрывающие, по существу, процесса творчества.

Максим Шостакович готовит с оркестром Первую симфонию, принимает указание отца: «много, очень много». А затем: «чуть-чуть, совсем чуть-чуть. Последнее ударение, побольше, замахнуться будто», — так говорит Дмитрий Дмитриевич о задаче дирижера.

Значительны кадры репетиции «Катерины Измайловой» — тогда еще «Леди Макбет Мценского уезда» — в театре, тогда еще не имени Вл. И. Немировича-Данченко. Стоит подробно привести слова Владимира Ивановича, резюмировавшего свои впечатления после прослушивания музыки:

«Итак, товарищи, задача нашего театра — развернуть музыку Дмитрия Дмитриевича, развернуть в ней все бесстрашие и положение образа в такой сценической форме, чтобы глаз видел то, что слышит ухо, так сказать, очеловечить его музыку, сделать это в такой же эмоциональной форме, какой насыщена его замечательная вещь... Борьба с теми штампами, которые засорили оперу, и вскрытие всего того свежего, нового, яркого, что и заключается в гениальной вещи Шостаковича. Этим путем мы создадим новую оперу и, может быть, надолго создадим себе для нашего театра замечательного, гениального музыканта».

Не правда ли, есть известная закономерность во взаимовлечении людей талантливых, новаторов по натуре?! Эти факты подтверждены в фильме не только уже упоминавшейся встречей молодого Шостаковича с одним из выдающихся реформаторов театра, но и другим. На одном из снимков — Мейерхольд, Маяковский, Шостакович, художник Родченко в те дни, когда шли репетиции спектакля «Клоп».

Вообще фото- и киноархивных документов в фильме не очень много (не знаю, что тут сказалось: либо их отсутствие, либо режиссер остерегался архивного «перебора»), но один документ прямо-таки золотой. Шостакович у себя в комнате в Ленинграде в 1942 году пишет Седьмую симфонию. Сам по себе крошечный отрывок (может быть, вот тут подумалось о значении метража), он дал повод постановщикам к одному из сильнейших эпизодов.

Я не собираюсь пересказывать содержание фильма и разворачивать сюжет находки. Скажу только — такое рождает творческую зависть.

В зале л и ш ь т е, кто исполнял симфонию 25 лет назад, и те, кто ее тогда слушал. Их очень мало — несколько человек. Обо всем остальном можно догадаться. Звучит Седьмая. Одинокие инструменты, как поверженные солдаты, как схороненные на Пискаревском кладбище, как не найденные на полях войны, проходившей и в городе и рядом с ним.

Есть еще одна, сквозная, линия во всей картине. Шостакович очень часто виден нам в поезде. Портрет человека в купе вагона. Вроде бы очень тривиально, а вам не хочется спрашивать: «куда едет композитор?», потому что движение — природа творчества Дмитрия Дмитриевича. Эту-то природу поняли и ненавязчиво донесли до нас кинематографисты, оператор Л. Зильберг.

Когда я смотрел фильм о Шостаковиче во второй раз — следом шла тоже новая картина: о замечательной актрисе М. Ф. Андреевой.

Первая и вторая картины связались любопытной биографической подробностью из жизни Шостаковича. В первой рассказано о том, как директор консерватории Глазунов пришел в ярость, узнав, что его помощник лишил Шостаковича стипендии. «Если имя этого студента вам ничего не говорит, — сказал он, — то вам здесь не место». В картине об Андреевой та же мысль, но в несколько парадоксальной форме, была высказана Глазуновым уже после революции, когда в тяжелые годы разрухи и гражданской войны он обратился к Горькому с просьбой выхлопотать дополнительный паек для юного композитора. Не ручаясь за точность слов, воспроизведу диалог по смыслу:

Г о р ь к и й. Нравится вам его музыка?

Г л а з у н о в. Отвратительна! Но дело не в этом... Время принадлежит этому мальчику...

Г о р ь к и й. Сколько ему лет?

Г л а з у н о в. Пятнадцатый... Фамилия Шостакович.

Может быть, жаль, что разговор Глазунова с Горьким не вошел в картину о Шостаковиче, но мне хотелось бы соотнести сказанное с другим.

Из картины мы узнаем о множестве добрых встреч на пути композитора, лишь мельком ска-

зано об истории с оперой «Леди Макбет Мценского уезда». Творческая жизнь композитора при этом представляется гладкой, фееричной, чуть ли не с начала его деятельности. Но ведь и сам Дмитрий Дмитриевич так не думает, поскольку не такова правда его бытия.

Словом, фильм этот уже вызвал и вызовет, конечно, много критических толков. Не хотелось бы, чтобы талантливо сработавший коллектив отмел при виде безусловного успеха те замечания, которые делаются ему в надежде, что они пригодятся для следующих работ. В таком фильме чужеродными кажутся и вставные номера из фильмов, для которых Шостакович писал музыку, и несколько претенциозная манера рассказа о болезни композитора, и вяловатый, совсем не в манере фильма текст в синхронных интервью (сравните Ростроповича в и г р е концерта для виолончели и его же высказывания, а они еще не самые ординарные). Но коль уж есть метраж у фильмов, он тем более необходим для рецензентов.

Еще только одно, заключительное замечание. Некоторое время тому назад, прийдя к себе в редакцию, мы увидели на столе записку нашего коллеги. Она была краткой: «Все пойдите в «Россию» на потрясающий документальный фильм...» И мы пошли. И не пожалели.

Напишите такие же записки своим коллегам о фильме «Дмитрий Шостакович».

Н. ЧЕРНОВА

Как создается балет

Почти к семидесятипятилетию одного из крупнейших наших балетмейстеров, Касьяна Ярославовича Голейзовского, на экраны вышел небольшой тридцатиминутный фильм «Размышления о балете»*. Авторы его сделали Голейзовского главным героем и одним из создателей самого фильма. Но в фильме этом как бы сместилось само понятие главного героя — здесь каждый главный и каждый часть ансамбля. Так же как и герои, переплелись в этой картине самые разные, давным-давно установившиеся жанры, и сценарные и кинематографические. Герой «Размышлений о балете» и сам Голейзовский, и неотрывное от него искусство танца с его поэзией и трудом, и каждый из участвующих артистов, и их педагог Марина Семенова, и даже та незнакомая нам танцовщица, которая во время спектакля в наряде сильфиды медленно и устало прошла за кулисами среди обломков декораций. В этом фильме предстает жизнь, немыслимая без танца.

«Размышления о балете» можно назвать творческим портретом балетмейстера, но это одновременно и популярная картина о том, как понимать искусство танца. Этот фильм можно было бы озаглавить: «Как создается балетный спектакль» и «Молодежь Большого театра»; ему можно было бы придумать еще не одно название, и каждое имело бы право на существование. Но это, скорее, были бы темы фильма, а жанр его все же определен ясно и точно. Это действительно р а з м ы ш л е н и я о балете, размышления вслух об искусстве танца, о вѝдении мира, пропаганда очень индивидуального творческого кредо балетмейстера. Касьян Голейзовский раскрывает себя в фильме художником, мыслящим в вековых традициях русского искусства: он здесь одновременно проповедник и популяризатор. Жанр творческого кинопортрета неплох сам по себе, и мы видели немало интересных фильмов об актерах театра. Фильм популяризаторский, поясняющий искусство необходим, и мы знаем, каким спросом он пользуется; так же как и хроника, где зрители видят отрывки из спектаклей, выступлений в них молодых наших танцовщиков. Но, как правило, в этих фильмах, разъясняющих, порой поучающих, искусство уходит куда-то за экран, сменяется его иллюстрацией, хрестоматийными формулами — ни живого дыхания театра, ни живых его людей на экране не остается, как не остается уважения к зрителю, которому самые привычные вещи разжевываются, словно младенцам. И все это иногда еще называется не просто научно-популярным фильмом, а как-нибудь иначе — например, «кинобалет» (для того чтобы кино с балетом «скрестить», в съемки отдельного танцевального куска вводятся крупные планы, условный язык классики перебивается эпизодами чисто бытовыми...). «Размышления» — фильм, как уже гово-

* Автор сценария Леонид Жданов. Режиссер-оператор Юрий Альдохин. «Центрнаучфильм», 1966.



«Размышления о балете»

рилось, научно-популярный. С научно-популярным кино авторы его и вступают в своеобразную полемику. Во-первых, здесь авторы, поясняя, ничего не разжевывают — наоборот, они настолько доверяют зрителю, что создают фильм без сюжета,— считают, что если довериться ходу мысли художника, художник поведет зрителя за собой.

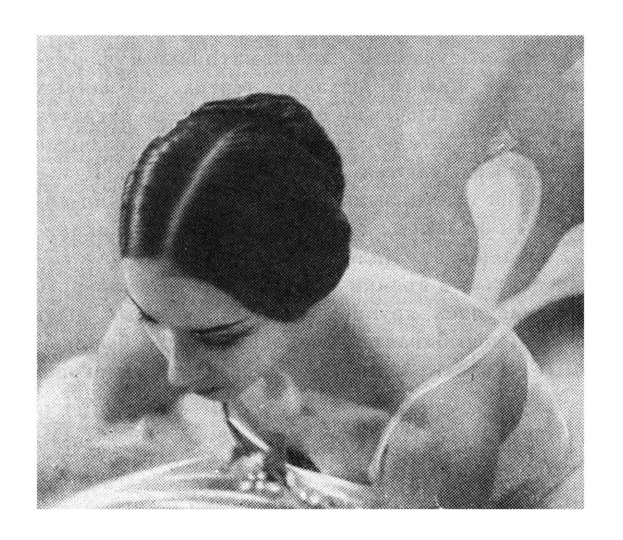
Во-вторых, фильм сделан без дикторского текста в том смысле слова, как мы привыкли его понимать,— текст звучит за экраном, почти не умолкая, перебивается музыкой, иными голосами — это размышляет вслух, комментирует, полемизирует сам то появляющийся перед нами, то уступающий место другим героям фильма Касьян Голейзовский. Вот эти размышления вслух и придают фильму удивительную непринужденность, свободу. Они становятся и выражением творческого манифеста Голейзовского.

Для балетмейстера на протяжении всего его многолетнего творческого пути мерой вещей, мерой искусства всегда был и остался до сих пор человек —его эмоции, его настроения, его впечатления от мира. Поиски способов самовыявления человека — главная цель Голейзовского-художника. Дать возможность выявиться, раскрыться Голейзовскому в новом для него виде пластического искусства — в кино — поставили себе задачей авторы фильма и этим как бы сомкнулись в своих творческих устремлениях с самим героем фильма.

В самом начале картины, когда старейший балетмейстер медленно идет по лесу с автором сценария Леонидом Ждановым, Голейзовский говорит, что искусство танца возникает из ассоциаций. И без них оно, вероятно, немыслимо, как всякое иное искусство, добавим мы. Сам фильм, построенный по принципу ассоциаций, оказывается ярчайшим тому подтверждением. Мысли хореографа переходят от березок, как бы танцующих на лесной полянке при солнечном свете, к возникающим, как белые стволы деревьев, девичьим фигурам балета «Весна священная», поставленного в Большом театре молодыми хореографами Натальей Касаткиной и Владимиром Васильевым.

Разворачиваются перед нами сцены спектакля, а за кадром продолжает слышаться голос Голейзовского: он дает свою, личную оценку творчеству молодых балетмейстеров. В главной партии в этом балете выступают юные Нина Сорокина и Юрий Владимиров. И Голейзовский, объясняя, почему постановщики подняли своих героев на пальцы, как раз в тот момент, когда герои на пальцы встают, переходит непосредственно к рассказу об искусстве Сорокиной и Владимирова, потом Натальи Бессмертновой, потом своего любимца Владимира Васильева. Так на потоке ассоциаций написан текст фильма. Такими же непринужденными, невымученными, непридуманными выглядят съемки. Да они и действительно здесь непринужденны — скрытая камера, синхронная запись в фильме использованы широко. Эта непринужденность, несмотря на некоторые огрехи (так, с чисто профессиональной точки зрения иногда становится обидно за «обрезанные» ноги танцовщиков и др.),— именно непринужденность — и придала фильму обаяние новизны. Ведь главное здесь не то, что на экране присутствует сам Голейзовский. Главное, что постановщики фильма передали, а не проиллюстрировали мироощущение художника, раскрыли ход его мышления, передали его ви́дение мира. Поэтому и возвращают нас все ассоциации фильма к мыслям о необходимости свободного, ничем не стесненного самораскрытия каждого художника, потому этот фильм вольно или невольно становится в ряд со всем сегодняшним нашим искусством, которое все больше и больше проявляет интерес к раскрытию человеческой личности. Поэтому получился фильм живым рассказом о живом искусстве.

«Размышления о балете»



Эльдар РЯЗАНОВ

Между фильмами

Период, который лежит между тем временем, когда режиссер только что закончил фильм, и тем, когда он приступает к новой кинокартине, называется в кинематографических кругах «п р о с т о е м». Считается, что если режиссер не создает новых художественных ценностей, значит, он не двигается вперед, значит, он топчется на месте, стоит. Значит, он в простое! Нет ничего более оскорбительного для художника, чем назвать сложный период его творческой жизни этим казенным, бездушным словом. Ведь в это время в мозгу художника происходят не менее интересные и тонкие процессы, чем во время постановки фильма.

Оценка только что созданной киноленты, разбор ее достоинств и недостатков, постановка для себя новых задач, направление новых поисков, выбор темы, придумывание сюжета новой кинокартины, работа над сценарием и проталкивание этого сценария сквозь строй инстанций — таков примерно объем забот и усилий кинорежиссера в период между съемками двух фильмов.

Итак, после выхода на экран моей последней комедии «Берегись автомобиля» я оказался в «простое». Пришло время подумать о том, что ты сделал и куда ты идешь? Когда снимаешь, об этом думать просто некогда.

Несколько лет назад на наших экранах господствовали такие комедии, в которых ситуации не имели ничего общего с жизнью, а герои их— с подлинными людьми. Был создан некий специальный условный киномир, где вращались ненатуральные комедийные персонажи, натужно стараясь рассмешить зрителя. Действие такого рода комедий происходило в приглаженной и подкрашенной действительности, а герои были напомажены и причесаны, как херувимы. Зритель смотрел на экран и не узнавал окружающей его жизни, не узнавал в героях себя или своих знакомых. Комедии регулярно ругали как в кинозалах, так и на страницах печати.

Общая тенденция к правде, которая определяет в последние годы развитие всего кинематографа, коснулась и жанра комедии.

Найти смешное в подлинной жизни, в реальных людях значительно сложнее, чем в условном, придуманном киномире.

Для меня отказ от цветной ненатуральной комедии начался с фильма «Дайте жалобную книгу».

Сценарий этой картины был написан в традиционной манере старой драматургии. Он так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких, нарядных костюмах, снятыми в исключительно солнечную погоду.

Я уже делал подобного рода фильмы, и повторять себя мне было неинтересно. Кроме того, я это чувствовал, подобная форма изложения устарела и была скомпрометирована.

Я стал пытаться переломить условность ситуаций и характеров максимально правдивой манерой съемки, достоверной игрой актеров. Я пытался создать р е а л и с т и ч е с к у ю комедию. Мне хотелось, чтобы зрители, посмотревшие фильм, узнавали себя, свой быт, свою жизнь.

В этой картине не было ни одной декорации, все действие развертывалось на натуре и в подлинных интерьерах. Привлекли к съемкам актеров, которых можно было назвать скорее драматическими, нежели комедийными. Некоторые эпизоды снимали скрытой камерой. После «Карнавальной ночи», «Человека ниоткуда» и «Гусарской баллады» это был мой первый черно-белый фильм. Снимая «Дайте жалобную книгу», я искал новые для себя формы выражения смешного

на экране. В этой картине, я думаю, отчетливо видна борьба нового в режиссуре комедии с привычным. В «Жалобной книге» мне не удалось добиться единства актерского ансамбля. Артисты играют как бы в двух планах: одни — реалистически, другие — гротесково.

Однако именно комедия «Дайте жалобную книгу» стала для меня переломной, именно этот фильм я расцениваю как генеральную репетицию к «Берегись автомобиля».

Историю про то, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, Э. Брагинский и я слышали в разных городах: в Москве, в Ленинграде, в Одессе. В каждом городе утверждали, что история случилась именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

Нам, прежде чем начинать работу над сценарием, очень хотелось убедиться в достоверности этого случая. Мы искали газету, но тщетно. Нам хотелось непосредственно познакомиться с реальным человеком, замешанным в столь необычном и гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов этого судебного дела. И тут наконец мы поняли, что эта история не факт, а, очевидно, легенда, которая приняла обличье всамделишного случая.

Отсутствие реального жизненного прототипа нашего будущего героя хотя и сильно озадачило нас, но не настолько, чтобы мы отказались от самой идеи воплощения его средствами искусства.

Сразу возникла проблема: в какое русло направить сюжет? Первая мысль была — сделать нечто вроде автомобильного вестерна. Герой его был бы а ля Робин Гуд. Роль исполнил бы актер а ля Дуглас Фербенкс. Наш Робин Гуд, как и подобает всякому Робину Гуду, совершал бы подвиги легко, непринужденно и победно. Словом, все шло к тому, чтобы создать еще один патетический фильм во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости. Вестерн, как правило, жанр облегченный. Положительные герои в нем выкрашены в одну только голубую краску, отрицательные — только в черную. Здесь не могла идти речь о том, чтобы показать глубокую социальную картину общества. Здесь не могла идти речь о создании интересных, ярких характеров. Мы отказались в конце концов сделать из этой истории динамичный автомобильный вестерн. Захотелось приспособить эту историю к другому. Захотелось поточнее взвесить эти традиционно-общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости. Объяснить их изнутри. Поэтому мы предпочли парадоксальные извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой—самый честный человек по сути, но по форме он — жулик. Идейный по форме подполковник в отставке — по содержанию спекулянт. Следователь, которому подобает по долгу службы быть твердым, решительным и неколебимым, позволяет себе иметь человеческие слабости, то есть на поверку оказывается мягким, добрым, сговорчивым. Такого рода перевертывания и выворачивания характеров, должностей, ситуаций встречаются в нашем фильме довольно часто. Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приемы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. Ведь его приходилось изобретать, правда, не совсем заново. Естественно, что мы опирались на известные традиции и литературы и кино. Дон-Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — это три составных источника нашего героя. Нам хотелось сделать добрую и грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальнее некоторых других, потому что обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек — большой чистосердечный ребенок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова искренни, сдерживающие центры еще не мешают его чистым порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин...

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя должны были дезориентировать относительно «преступных» наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему род официальных занятий — страховой агент. Днем он принужден гарантировать возмещение тех убытков, которые он будет наносить ночью. Затем надо было заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствует о семейном положении. Поначалу подумалось, что Деточкин должен быть женат, даже иметь детей, может быть,

еще каких-то родственников. Но по мере того как наш сюжет продвигался вперед, нанизывая все новые события, а характер персонажа очерчивал вокруг себя реальные жизненные границы, становилось все более очевидным, что нормальное семейное положение — не для Деточкина. Деточкин из тех идеалистов, которые сначала устраивают общественную жизнь, а потом уже личную. Поэтому мы обрекли своего героя на одиночество. У него есть мать — в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках согласно расписанию движения троллейбуса. К такому парадоксу сводится личная жизнь нашего героя.

Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать реальных жизненных ассоциаций. В этом смысле мы учли опыт героя из «Человека ниоткуда». Там он — снежный человек, человек из первобытных времен, там другая мера условности. А здесь мы хотели его поставить на грани условного и безусловного. Чтоб в его реальность зритель и верил и не верил. И точно так же обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сотрясение мозга после аварии, а с другой — у него и справка есть, что он нормальный. Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм. Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, не он — предмет нашего художественного расследования. Деточкин — своего рода шкала человеческой порядочности. Чем был для нас в свое время «человек ниоткуда».

Комедия «Человек ниоткуда» была решена условно, в форме, близкой к сказке, к притче. Очевидно, нам не все удалось там. Поэтому в своей новой картине мы были особенно тщательны к тем вопросам, которые касались меры и степени условности.

Один из таких вопросов — выбор актера на главную роль.

Поначалу предполагалось, что Деточкина будет играть Юрий Никулин, замечательный комедийный актер. Но обстоятельства сложились так, что он не смог принять участия в создании картины. И тогда мы стали искать, пробовать... Нужен был актер, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать как в реально существующего человека и одновременно удивиться его высокопрофессиональному лицедейству. То есть актер и обыкновенный и странный сразу. Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь еще два года назад, когда картина только начиналась. Но только в таком плане: хорошо бы было... Актер тогда играл серьезного, трагического Гамлета в фильме Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего времени мы не могли рассчитывать. О далеких временах не загадывали, но когда они подступили, то «Гамлет» уже начинал свой триумфальный путь по экранам, а Смоктуновский мог попытаться решать гамлетовские вопросы в ином ключе.

Лучшего выбора мы сделать не могли бы при всем желании. В кино довольно часто случается, что на роль драматическую режиссер вдруг приглашает актера, известного своим комедийным талантом. Серьезный режиссер Стэнли Креймер иногда практикует такие вещи. Есть более близкий нам пример — «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова. Там драматическую роль играл комический артист Юрий Никулин. И помню, как с первых кадров это озадачивало. А уже потом все стало на свои места. И выбор режиссером актера казался безукоризненно логичным и строго закономерным: здесь своеобразная актерская индивидуальность не просто проиллюстрировала режиссерский замысел, но углубила его, в чем-то освежила, остранила мысль.

На комедийную роль приглашать драматического актера принято реже. Тем не менее мы это сделали с меньшей дозой колебаний и сомнений, чем сам актер принял наше предложение. Он все волновался: будет ли смешон? Но смех — это почти всегда итог, эффект. А перед этим должны быть действие, процесс, мысль. Поэтому нам важно было, чтоб актер был точен, верен и достоверен, и тогда, мы это знали наверняка, эффект будет комичным, или трагичным, или — еще лучше — трагикомичным. Смоктуновский отдал картине свой редкий актерский талант и еще нечто большее. Он пришел на экран сам. Его своеобразная человеческая индивидуальность дала тот эффект остранения характера Деточкина, какого мы могли только желать. Какого невозможно было добиться никакими актерскими приемами, уловками.

В моих предыдущих фильмах эксцентрика была на поверхности. Это были комедии эксцентрических положений и ситуаций. Выходить с честью из них — занятие хотя и хлопотливое, но не слишком трудное. В «Человеке ниоткуда» уже есть попытка загнать эксцентрику в глубь характера. Но она не вполне удалась — там все-таки больше эксцентричен персонаж, чем характер. Поэтому актеру там довольно пройтись на руках по мостовой, чтобы прослыть чудаком. Хотя и там играл превосходный актер — Сергей Юрский. Но у него была задача иная.

В картине «Берегись автомобиля» эксцентризм ушел в подтекст ситуации, характеров. И только изредка он проступает на поверхности, например, в эпизоде автомобильных гонок. Естественно, перед Смоктуновским стояла задача другого масштаба. Вот тут мы и положились на него не просто как на великолепного актера, но и как на самобытного человека.

В картине есть эпизод, где Деточкин в который раз безуспешно пытается угнать машину Семицветова среди белого дня. Все ему что-то мешает: то машина перегородила дорогу, то пристал какой-то гражданин — подвези его куда-то... И тут по сценарию наш герой врал с три короба, чтобы надоедливый мужчина отстал. В картине Деточкин не врет, он говорит правду. Это Смоктуновский восстал против лжи своего героя. Это он восстал, следуя не только логике характера Деточкина, но и, пожалуй, своего собственного. Врать было тяжело прежде всего ему самому. Но как сильно прибавил в своей убедительности образ Деточкина! Он выкладывает этому гражданину все как есть: что машина эта не его, что хочет ее угнать, что его собеседник может попасть в неприятную историю. Вот так обернулась неожиданной стороной душевная цельность персонажа. Это и есть эксцентрический поворот характера. И он был сделан усилием актера.

Вообще наиболее плодотворная форма сотрудничества актера и режиссера — это диалог. Когда фильм — монолог только актера или только режиссера, то это может быть внешне и довольно эффектно, но всегда обедняет фильм. Интересно, если мысль в движении. Как-то уже сложилось стереотипное суждение, что режиссер и актер взаимно счастливы, когда один задумал, а другой в точности все выполнил. Надо, чтобы один подумал и другой подумал. Каждый по-своему. Может быть, лучше каждый наоборот. Замысел нужно время от времени в процессе работы опрокидывать, если надеешься прийти к интересному художественному итогу.

Участие в главной роли Иннокентия Смоктуновского потребовало особенно тщательного подбора актерского состава фильма.

Речь шла именно о том, чтобы создать актерский ансамбль, единый по манере, стилю и мастерству.

Объединение в одной комедии таких разных актерских индивидуальностей, школ, как сатирический Анатолий Папанов, рациональный Олег Ефремов, гротесковый Андрей Миронов, правдивый Георгий Жженов, глубокая Любовь Добржанская, эксцентрический Евгений Евстигнеев, было задачей нелегкой.

Надо сказать, что работать с этими прекрасными артистами было радостно и творчески интересно, хотя мне иногда приходилось выступать в роли кучера, чья телега была запряжена лебедем, раком и щукой.

Здесь нужно было проявлять железную твердость, чтобы ввести актерский коллектив в единое русло интонации фильма.

И здесь мне помогло то, что на этот сюжет мы с Э. Брагинским написали не только сценарий, но и повесть, которая называлась так же: «Берегись автомобиля». Повесть наша построена как детектив, но детектив комический, пародийный. Ироническая интонация повести перешла в фильм и явилась, как мне кажется, тем цементом, который скреплял столь разные актерские индивидуальности.

Но наряду с этим фильм несколько отличается от повести. Различие это не в изменении ситуаций или характеров персонажей. Разница заключается в том, что фильм грустней, чем повесть. Повесть откровенно сатирична и юмористична. В фильме к этим качествам добавляется еще и грусть. Нам хотелось, чтобы зритель не только смеялся, но и печалился. Мы хотели создать трагикомедию, потому что, как мне кажется, этот жанр наиболее полнокровно отражает многообразие жизни, сплетение смешного и грустного. Когда сюжет крепко сбит и хорошо выверен, можно себе позволить и некоторую десюжетизацию уже в процессе съемок. Так мы иногда разрешали себе нарушать драматургическую симметрию. Персонаж, который у нас появлялся в начальных кадрах, не обязан был присутствовать в за-

ключительных, как это задумывалось по сценарию. Сама манера съемки, ее приемы были из тех, которыми пользуются кинематографисты, когда хотят застать жизнь врасплох. Операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев, творческое содружество с которыми началось у меня еще на фильме «Дайте жалобную книгу», остро чувствуют современность. Вместе с художником Борисом Немечеком операторы старались создать подлинную, неприкрашенную среду, в которой протекало действие. Минимальным было количество павильонных съемок. Работали в основном на натуре, даже тогда, когда, казалось бы, проще этого было бы не делать. Например, магазин. Менее хлопотно было, пожалуй, его выгородить в павильоне, чем разместить всю аппаратуру и снимать в магазине натуральном. И тем не менее убежден, что мы это сделали не напрасно. Всамделишность магазина, реальность и достоверность его интерьера, живой ритм жизни улицы за окнами — это было нам прежде всего нужно. Поэтому мы иногда снимали скрытой камерой. Или эпизод погони. Конечно, он целиком поставлен от первого до последнего кадра. Конечно, там все неправдоподобно. Но что там документально убедительно — так это игра актеров Смоктуновского и Жженова. Никаких комических эффектов они не позволяют себе, абсолютное и полное жизнеподобие.

Словом, фантастичность сюжета мы стремились искупить реальностью его течения. Не для того, чтобы ввести кого-то в заблуждение относительно выдуманной истории, выдуманных героев. Меньше всего у нас было в мыслях, чтобы Деточкина приняли настолько всерьез, что ему захотелось бы подражать. Сам сюжет, по-моему, не оставляет сомнений относительно целесообразности робингудовской деятельности героя. Наказав одного жулика, он непременно облагодетельствует другого. И все это не больше, не меньше, как переливание из пустого в порожнее. Но показ этой, казалось бы, бессмысленной деятельности нашего героя все-таки имел смысл. Он заставлял зрителя задуматься о сложных процессах, протекающих в недрах нашего общества.

Проблемные комедии, как и проблемные драмы, рождаются в тех случаях, когда художник стремится не уйти от решения реальных жизненных противоречий, но разобраться в них. Естественно, что режиссеру-комедиографу «разбираться» приходится своеобразно. Как совершенно естественно и то, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно (это уж зависит от того, что рациональнее, и от наклонностей автора). Но и в том и в другом случае необходимо заострять, а не притуплять, не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный смысл своей работы.

Хотя должен сказать, что тезис о том, что искусство влияет на жизнь, несколько преувеличен. Не верю я, что дурака можно перевоспитать в умного, осмеяв его. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Огурцову, стало меньше после «Карнавальной ночи». По моему убеждению, художник должен апеллировать не к совести бесчестного человека, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака — он должен апеллировать к чувству юмора умного, душевного человека. Пародийный образ руководителя народного театра не убьет наповал его жизненного прототипа, но, надеюсь, поможет другим видеть его таким, какой он есть на самом деле. Тот идейный спекулянт, которого играет Папанов, не разбудит совести у реальных спекулянтов, но, может быть, углубит представление о них. На недобрых людей важно не только указать пальцем, важно их и объяснить. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев.

Работая в жанре комедии, часто слышишь такие упреки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеетесь над ним? Но дело в том, что в дурацкое положение можно поставить именно умного человека.

Умный, здоровый, веселый человек никогда не обидится на то, что над ним подтрунивают. Более того, он не упустит возможности подшутить над собой, над своими недостатками. Он понимает, что от этого он не покажется глупей в глазах окружающих. Наоборот, когда люди видят, что человек знает свои слабости и смеется над ними, значит, он развивается нормально.

Тот же, кто не уверен в себе, слаб, не выносит насмешки. Самодовольный дурак никогда не станет подсмеиваться над собой. Такие люди боятся, что от едкой шутки может рух-

нуть их «авторитет». Это первый признак слабости или глупости, а следовательно, и отсутствия авторитета.

То, что сейчас было сказано о человеке, можно перенести и на общество. Сильное, развивающееся, здоровое общество не боится критики, даже в сатирической форме.

Давно пора создать объединение или студию комедийных и музыкальных фильмов, пригласить туда наших лучших комедиографов, оказать им всемерную помощь.

У нас есть кинорежиссеры, которые могли бы составить ядро этой студии.

У нас есть и замечательные актеры, перед которыми мы в долгу и которые доставляют огромную радость зрителю, когда появляются на экране.

У нас есть и композиторы, чьи песни любит и поет народ.

У нас есть и писатели-юмористы, способные создавать веселые и умные сценарии.

Мы не бедны комедийными талантами!

Но сейчас все эти люди разобщены. У них нет места, где они могли бы поделиться своими творческими замыслами, получить поддержку и добрый совет.

Необходимо объединить наших комедиографов в один коллектив, где царила бы обстановка дружбы, взаимопомощи и шутки, где рождались бы новые комедии!

Период моего «простоя» подходит к концу. За это время Э. Брагинский и я написали сценарий новой комедии «Кривая счастья». (Боюсь, как бы слово «кривая» не смутило иных редакторов. Вот если бы сценарий назывался «Прямая счастья», насколько было бы лучше!) Скоро начнутся съемки.

Вслед за комедией «Кривая счастья» мы намерены создать фильм о великом сказочнике, книги которого любят в каждой стране и каждом доме,— о Гансе Христиане Андерсене.

Сценарий этого фильма пишется специально для Иннокентия Смоктуновского. Эта трагикомедия не будет биографическим фильмом. Скорее, это будет веселая и грустная история рождения сказок, которые не встречаются в жизни, как бы этого ни хотелось. Это будет сценарий о трепетном, нежном человеке, который зачастую кажется смешным, которого окружают ограниченные, самодовольные мещане, у которых есть деньги, есть власть, но нет доброго сердца. Они издеваются над долговязым, нескладным и неуклюжим сыном сапожника. Он кажется им гадким утенком. А разглядеть в гадком утенке лебедя — дар, данный немногим.

Таковы мои планы на будущее.

Ю. СКОП

В широком и узком спектре

После семинара в Болшеве

С момента закрытия Болшевского семинара кинодокументалистов прошло достаточно времени, устоялся первоначальный сумбур впечатлений, улеглись полемические страсти, поутихло волнение.

Сибиряки, украинцы, дальневосточники, прибалтийцы, молдаване, ребята из Средней Азии, грузины — что и говорить! — семинар по своему составу был предельно интернациональным. Но главное его достоинство, главная отличительная черта — молодость: на семинар съехалось новое поколение режиссеров и операторов документального кино, и это сразу же определило его бескомпромиссную, порой суровую в оценках, насыщенную азартом и поиском жизнь.

Самым строгим и объективным судьей все-таки оставался экран. Киноленты, созданные руками участников семинара, заставляли переживать, восхищаться или бесследно проходили перед глазами, не оставляя в душе ничего, кроме досады и раздражения.

По синей трассе проектора, как реке, выносился на экран стремительный поток вчерашних забот и дел страны. 1966 год, ставший сегодня историей и рожденный экраном как бы заново, воздвигал, думал, страдал, мечтал, грустил.

Безусловно, было бы архитрудно в этих заметках детально проанализировать все работы участников семинара (35 фильмов). Это под силу, пожалуй, только профессиональным кинокритикам. А уж раз я к таковым не отношусь, то хотелось бы лишь поделиться отдельными своими соображениями, которые возникли по ходу работы семинара.

Было весьма знаменательным то, что семинар открылся просмотром фильма «Прикосновение к вечности» (автор сценария Н. Бабошин, режиссер А. Машанов, «Казахфильм»).

Ожил экран, и сошел с него в зал человек-легенда, человек-быль, человек-труженик, человек-симфония, человек-боль.

Никто из нас, участников семинара, не знал, что в Алма-Ате живет и здравствует замечательный советский скульптор Исаак Иткинд.

Да что участники семинара!

Потом, когда отзвучали аплодисменты, режиссер Машанов, волнуясь, рассказал вещи по крайней мере удивительные.

Да, живет в Алма-Ате такой человек, которому 95 лет. Да, ни в ведущих наших музеях, даже в Эрмитаже, не знали о том, что Иткинд жив и продолжает трудиться, а его волнующие работы пылятся в запасниках.

А с экрана звучит живой голос скульптора:

— А я и не умирал. Нет. Я работаю. Мне не хочется попадать в ад. Там много дыма, а у меня астма. Мне бы в рай, вот там хорошо: там много райского дерева и прекрасных натурщиц. Вот там я бы поработал...

И мы видим, как седой, благородный старец резцом оживляет бесформенные куски дерева.

«Прикосновение к вечности» — названа эта лента. По-моему, очень точно названа. Казахские киножурналисты вернули к жизни вечное и неповторимое. За это им честь и хвала.

Аксиома — фундаментом киножурналистики является яркий, действительный факт. Но безусловно и другое: сегодня от кинодокументалистов требуется не только объективное, правдивое отображение действительности. Сегодня на повестке дня — задача философского обобщения и философского отношения к факту, к явлению. Чтобы документальные фильмы волновали и заинтересовывали зрителя не менее, чем игровые ленты, необходим поиск и открытие наиболее выразительных эмоциональных средств. От документалистов

сегодня требуются не только зрелищные планы и живые «натюрморты», а и непосредственное вторжение в судьбу события, биографию чувства, тщательный пересмотр факта мудрым взглядом философа. Только тогда триста, шестьсот метров пленки смогут захватить зал, заставить его думать, вызвать ответный гнев, сосредоточенность, радость, действие.

Документальное кино последних лет все чаще и чаще ставит или касается вопросов проблемного порядка, начинает решать темы социальные, острые. С экрана звучит приговор отдельным явлениям жизни, которые мешают дальнейшему развитию нашего общества, объектив киножурналиста активно вмешивается в существо явлений.

«Трудные ребята», «Бумеранг», «Там, за горами, горизонт», «После бала», «ЧП в городе» — далеко не полный перечень фильмов, которые по-разному — одни глубоко, другие поверхностно — решают те или иные проблемы.

В сущности, и лента «Прикосновение к вечности» — своеобразный демарш против равнодушного отношения к творчеству.

Вопросы о средствах документального кино, о возможностях решения социальных проблем, об авторской позиции, о случайных и необходимых героях, о гражданственности киножурналиста были главными на творческих дискуссиях семинара.

Кинодокументалистика — та же журналистика, только средствами кино. И вряд ли кто по этому поводу стал бы спорить. Но, в отличие от журналистов, которые имеют возможность общаться друг с другом на страницах газет и журналов, непосредственно ежедневно следить за теми или иными их успехами и срывами, киножурналисты очень и очень разобщены.

Сравнительно небольшой отряд их — режиссеры, операторы, редакторы, сценаристы — живет на отдельных островах-студиях, разбросанных по всей стране, и, к сожалению, встречаться вместе может в крайне редких случаях.

Скажем, иркутяне — Восточно-Сибирская студия кинохроники — почти ничего не знают, что делается на соседней Новосибирской студии, не говоря уже о республиканских и других кинопредприятиях.

В кинотеатрах кинодокументалистика — явление весьма эпизодическое, даже экраны, именующиеся «Хроникой», занимаются прокатом короткометражных фильмов нерегулярно.

Давно пришло время говорить об этом всерьез. Иначе для кого же создаются документальные одночастевые и многочастевые картины? Для республиканского и союзного главков? Наверное, нет. Для массового зрителя. А он лишь урывками может следить за развитием отечественной киножурналистики. Причем если и следить, то в виде каких-то довесков к основному художественному произведению.

Зритель и создатели документальных фильмов пока еще лишь мечтают о своих кинонеделях, постоянных фестивалях, публичных просмотрах.

На семинаре обо всем этом говорилось, и хочется верить, что положение изменится, что подобное отношение к кинодокументалистике временное.

В конце концов, всем давно понятно, что короткий метраж фильмов не предусматривает «коротеньких» мыслей и чувств. Кстати, в последнее время заметно увеличилась тяга режиссеров-документалистов к созданию многочастевых картин. Емкая, мобильная площадь одной части перестает устраивать многих. «Мангышлак — начало пути», «Объяснение в любви», «Откровенный разговор», «Командировка на 65-ю параллель», «Там, за горами, горизонт» и другие ленты, которые обсуждались на Болшевском семинаре, порой неоправданно растянуты, искусственно удлинены.

Когда я смотрел многие из так называемых «эпических» полотен, все чаще и чаще приходил к следующей мысли: хорошо, что документальный газетный или журнальный очерк может быть по размерам большим и малым. Размеры диктует сам материал, количество фактов, широта размышлений и обобщений. Но читается очерк только тогда, когда он написан ярко, профессионально, с выдумкой. А что если попробовать, думал я, глядя на экран, изложить всю эту так называемую «эпику» на бумаге? Сохранится ли тогда в живой литературной записи то, что предлагают мне с экрана киножурналисты? Заставит ли меня волноваться эта жизнь? И я приходил к выводу, что не всегда. Одна из главных болезней многочастевых лент — поверхностность, мелководье чувств и переживаний. С другой стороны, как радовали и поднимали творческий настрой емкие, точные одночастевки.

Разговаривая с людьми, меня интересующими, я как литератор часто думаю — возможен ли чисто словесный, то есть выполненный средствами слова, портрет человека, литературного героя? Видимо, да. Хотя краски художника, мастерство скульптора, аппаратура кинооператора для этой цели — оружие более сильное.

И в то же время как часто мы сталкиваемся с плоскими, невыразительными кинопортретами людей. И в то же время подлинные мастера слова создают портреты человека зримые, выпуклые, сочные.

Может быть, когда-нибудь найдется такой чудак, который будет собирать, коллекционировать образы героев, и будет создана на земле своеобразная «третьяковка».

Как трудно было бы выставить в ней своего киногероя!

В один из дней семинара смотрели и обсуждали ленты, созданные на Центральной студии документальных фильмов: «Ветераны» (режиссер Б. Рычков) и «Родник» (режиссер В. Осьминин). Несколько слов об этих работах.

Пожалуй, трудно сейчас найти человека на земле, который бы не знал о существовании величественного монумента, стоящего в берлинском Трептов-парке и олицетворяющего собой мужество и гуманизм русского солдата. Но вот о том, что в Тамбове живет прообраз того опустившего меч победителя, бережно прижавшего к груди ребенка, знают не все.

А это Иван Степанович Одарченко — простой советский человек, с простым русским лицом, видимо, до того характерным, что именно на нем однажды в колоннах марширующих победителей остановил свое внимание Вучетич. И навсегда взошел бронзовый солдат на пьедестал...

Так начинается кинорассказ «Ветераны», и с первых же кадров волнует, и ты ждешь размышлений о трудной человеческой судьбе, о дорогах на пьедесталы. Ждешь...

Только на первые 60—80 метров хватило авторов фильма. Дальше основная мысль не нашла своего развития, а лишь разжижалась, и лента скороговоркой начала повествовать о других героях войны, тут же забывая о них, и в результате получилась очень посредственная, серенькая картина — киноальбом. Причем одна из главных причин неудачи ее в том, что авторы, преклоняясь перед прошлым своих героев, не сумели абсолютно ничем отразить их дух, их дела, их настроения сегодня. А было бы небезынтересно показать прошлое замечательных людей через призму современного. Тогда благородная тема дороги на пьедестал могла бы воплотиться по-настоящему.

«Родник» режиссера В. Осьминина.

Как хорошо пройти по земле, пахнущей кошеными травами, рассветными росами, пережидать где-нибудь в обкусанном зайцами стожке неожиданную грозу, встречаться на луговых тропинках с незнакомыми людьми и говорить им: «Здравствуйте!» — и получать добрый ответ, освежать лицо в ручьях, видя, как они рождаются из земли, эти родники — чистые, чистые...

Владимир Солоухин сам снимается в фильме «Родник», читает свой, «солоухинский» текст. А фильм все-таки не получился. Пропали в нем простота и искренность, проросла нарочитость, сам по себе отличный рассказ писателя зафальшивил с экрана, и чудесные слова «родина», «родник», «породниться» стали какими-то чересчур громкими, плакатными. Очень жаль... Не так уж часто в документальных фильмах встречаются попытки отражения красоты родной природы, темы национальной привязанности к своей земле.

Зато повезло нам на картины, связанные с охраной памятников старины: «По закону сохранения дум» («Казахфильм»), «И веет древними поверьями» (Северо-Кавказская студия), «Согдиана» («Таджикфильм»), «Колыбельная» («Таджикфильм»).

По сути своей замечательна идея показа творений рук человеческих, она воспитывает любовь к истории страны, полной трагической борьбы и вдохновенных взлетов мысли. Досадно было бы другое, если бы эта идея, вспыхнув однажды, растворилась в кампанейском отношении к ней.

С экрана встает древний прекрасный мир, разрушенный беспощадными набегами кочевников, временем и равнодушием современников. По-разному решается эта тема в перечисленных фильмах. В цвете и на черно-белом экране звучат раздумья у древних памятников старины. Общим же недостатком картин является отсутствие четкой философии, ясной концепции.

Камни, камни, камни...

Минареты, гробницы, фрески...

Камеры бродят по полуразвалившимся переходам, меняют ракурсы, ветер колышет дикие травы, бойницы смотрят пусто и грустно...

А где-то в музеях, в стеклянных саркофагах, на бархатных подстилках люди хранят оружие, которыми разрушался этот великий зодческий дар народа.

Смотришь эти фильмы безучастно, они не волнуют, холод разрушенных замков и крепостей остается холодом. И лишь в «Колыбельной», когда видишь старину, так хорошо и легко уживающуюся с сегодняшним, видишь людей, бережно хранящих лучшие традиции своей земли,— веришь авторам, увлекаешься вместе с ними, болеешь за то, что по разным причинам, возможно, не дойдет до завтрашних поколений.

Два минувших года как бы озвучили документальный экран. Если раньше он был в основном немым, то есть зритель слышал только закадровый голос диктора, то сейчас очень многие режиссеры увлекаются так называемыми «разговорными» фильмами. Особенно много сделали в этом направлении кинодокументалисты Киргизской республики.

С одной стороны, это интересно, так как мы наконец слышим живые голоса людей. Но, с другой стороны — я опять же высказываю только свою точку зрения,— «разговорные» фильмы резко обеднили экран. В связи с этим мне отчетливо вспомнились те споры и дискуссии, которые разгорелись по поводу двух фильмов: «Там, за горами, горизонт» и «Откровенный разговор».

Обе эти картины уже не раз поминались в различных газетных и журнальных статьях. В № 12 журнала «Искусство кино» за 1966 год делятся своими мыслями по поводу этих лент кинокритики Я. Варшавский, Р. Григорьев и Т. Тэсс. Мне бы тоже хотелось высказать свое мнение относительно этих спорных картин.

Авторы фильма «Там, за горами, горизонт» поставили перед собой благородную и сложную задачу: разобраться в чрезвычайно противоречивых взаимоотношениях ребят-исследователей, живущих на высокогорной станции.

И нужно быть объективным, признавая, что фильм сделан руками людей интеллигентных, мастеров: сложнейшие синхронные съемки, превосходный монтаж.

Но спор на семинаре разгорелся о другом. Об авторском отношении к тому, что происходило в жизни и на экране. По моему глубокому убеждению — оно, правда, расходится с мнением названных выше критиков,— фильм этот ценен только внешней своей стороной. И порой мастерство монтажа, съемок прикрывает бедность духовного мира героев.

Уровень киноспора получился мелким, и зря на семинаре авторы фильма заявляли о том, что они открыли «нового героя».

После просмотра фильма остается ощущение какой-то неточности авторской позиции. Это происходит, наверное, оттого, что авторы картины все время как бы выше своих героев. Они как бы включили в спор зрителя, а сами посматривают со стороны — странная позиция хладнокровия и невмешательства...

Болшевский семинар кинодокументалистов, на мой взгляд, выявил ряд очень интересных работ. И будет весьма несправедливо, если они останутся незамеченными большой критикой. К таким произведениям стоит отнести в первую очередь «Колодец» (режиссер Влад Иовицэ, оператор Павел Балан, «Молдова-филм»), «Тихий, долгий напев» (сценарист и режиссер Гела Канделаки, Грузия), «Летите, белоснежные» (режиссер А. Тумас, Литва), «Физики» (режиссер И. Коловский, Восточно-Сибирская студия).

Эти фильмы по-настоящему волновали и во время просмотров и после них. Безусловно, все они «сделаны» сугубо индивидуальными средствами, каждый увидел то, что снимал, своими, отличными от других, глазами. Если что и объединяет их в этом простом перечне, то, пожалуй, философичность, жизненная правда, умелое человековедение, публицистичность, любовь к земле, по которой мы ходим и порой не замечаем того, что находится рядом с нами.

Минувшим летом я долгое время жил на Байкале, работал егерем в Баргузинском заповеднике. Сейчас мне вспомнился один разговор с очень интересным человеком, молодым болгарским ученым-энергетиком Петром Тошевым. Мы познакомились с ним на пароходе, идущем из Хужира в Давше. Мы много говорили и спорили о философии и образовании, о научном поиске и писательском ремесле, о кедровых лодках, тропах и женщинах.

Однажды ночью Петр очень хотел побродить по морскому берегу в звездопад, он сказал:

— Понимаешь, меня все время непреодолимо тянет к чему-то мне незнакомому. Но при этом хочется потом все свои узкие пучки наблюдений рассматривать в широком спектре...

Лично я согласен с этими словами. Как нам, литераторам, киножурналистам, не хватает порой при оценке жизненного материала именно широкого спектра.

Мы смотрели на семинаре ленту хабаровчан «600 километров», картину Восточно-Сибирской студии «Транзит», фильм свердловчан «Командировка на 65-ю параллель».

Я сознательно объединил эти работы, потому что все они рассказывают о трудностях новостроек, о людях, взявших транзитные билеты в свою судьбу. И вот на экране — Урал, Сибирь, Дальний Восток. И вот на экране — морозы, кочевой неуют, трассы. Казалось бы, все в этих фильмах есть — портреты людей-строителей, их быт, их дела, их заботы... Нет, пожалуй, психологии, конфликтов. А одной лишь романтикой уже никого не удивишь сегодня, слишком много мы строим сейчас, слишком быстро передвигаемся по планете. Груз же философских раздумий и обобщений остается где-то далеко за экраном. Отсюда — поверхностность, неоправданное бодрячество, отсутствие широкого философского спектра, вялость публицистики.

Вероятно, необходимо искать в романтике новостроек большую драматургию, выявлять истинных героев, глубже и смелее проникать в психологию молодого строителя.

Особняком стоит в разделе фильмов о Сибири лента «Сибирью плененные» режиссера-оператора И. Галина (ЦСДФ). Это многочастевый цветной

фильм о замечательной «стране». И. Галин как оператор проявил себя в этой работе зрелым, замечательным художником. Фильм буквально пленяет красками, планами, ракурсами, поэтическими операторскими находками. И очень жаль, что почти полностью отсутствует в картине режиссура. Эпизод сменяется эпизодом, общие планы перемежаются средними и т. д. А с экрана— уже в который раз — «Марчук играет на гитаре...», «Славное море, священный Байкал»... Виденное-перевиденное, слышанное-переслышанное... Смотришь на экран и думаешь: черт возьми! А где же тот Колька, что в таежном десанте на Абакан — Тайшете принимал роды по учебнику, где Славка, сермяжный парень с Мамакана, что носит сегодня орден Ленина, где они, неизвестные солдаты-строители, где она, настоящая Сибирь людей? Сибирь-школа, Сибирь-экзамен, Сибирь-судья....

Семинар еще и еще раз заставил задуматься над ролью слова в документальном кино, еще глубже прояснил неоправданный разрыв между поэзией кино и журналистикой в том смысле, что сейчас тексты фильмов еще далеки от самых минимальных вершин. Как правило, в большинстве случаев они пишутся дистиллированным языком и живут в фильмах отдельно.

В день закрытия семинара, за общим столом, одним из участников был провозглашен тост-приглашение. Смысл его заключался в том, что было бы, наверное, интересно, если бы участники семинара, разъехавшись по своим студиям, подумали и отсняли у себя «в вотчинах» метров по 100—150 самого важного, самого глубокого материала.

Л. Кристи, руководитель семинара, охотно поддержал эту идею, подчеркнув, что, «возможно, получилась бы лента весьма и весьма любопытная».

Одним словом, хорошо бы встретиться лет через несколько...

Хорошо бы уменьшить разрывы между семинарами до года, двух. Говорят, этот, последний, был первым за минувшее десятилетие.

Хорошо бы активизировать прием в члены Союза кинематографистов молодых документалистов...

Хорошо бы ускорить движение философских раздумий и обобщений по кинематографической магистрали...

Мрамор — камень бессмертия.

Бронза — металл бессмертия.

Кинолента — материал бессмертия.

Человек с киноаппаратом живет на ветру у эпохи, рядом с вечностью.

Вспомните финальный эпизод из нового фильма режиссера Виктора Лисаковича «Хроника без сенсаций».

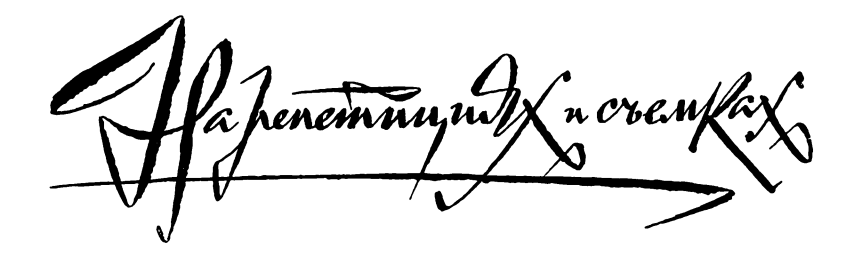
...Арктическая пурга, до блеска полирующая льды.

И — человек с киноаппаратом в руках.

Вот он — идет против сумасшедшего ветра.

Пурга валит его с ног, а человек встает и идет, идет против ветра.

И сама история стремительно входит в объектив его камеры...



Лев РЫБАК

500 часов у Юлия Райзмана

Статья третья. ГЕРОЙ. АКТЕР. МЕТОД

— Наблюдаете? — прищурился директор картины, оглядывая площадку.—Так вот, чтоб вы знали: немного вы здесь увидите. Райзман на съемках завершает работу с актерами и, когда надо, командует: «Мотор!» Он провел основные репетиции у себя в кабинете. А на площадке доделывает, поправляет. Понимаете? Перед вами — продолжение и финал...

Я понимаю. И знаю по рассказам режиссера, с чего он начинает и какое важное значение в работе с актерами придает начальному этапу.

ПОДБОР

Еще в ту пору, когда мы беседовали о роли сценария, о влиянии изначальных образных решений, Юлий Яковлевич рассказывал, насколько тесно связан для него замысел с последующим экранным воплощением. Конкретностью замысла определена особая важность и особая трудность выбора актеров. Образ возник, но для того чтобы его воплотить, автор-режиссер должен найти реальные соответствия. Где-то ждет актер, в котором Райзман сможет увидеть своего героя.

Счастливые, неожиданные для зрителя находки режиссера у всех нас на памяти. Недаром в каждом его фильме нас ждет сюрприз — незнакомые лица непременно появятся на экране. И на этот раз будут разговоры: «Райзман умеет открывать новые имена». Ну умеет, но разве этим он озабочен? Скажут и такое: «Не любит он снимать популярных актеров, даже тех, кто приобрел известность в его же фильмах: один раз снимет, в другой — не пригласит». Не любит? Неправда. И, кроме того, подобные разговоры неприятны по тону: говорится это так, словно речь идет о необъяснимом пристрастии, о человеческой странности.

В действительности все дело в новизне задачи, в новизне возникшего в воображении, уже живого образа. Юлий Яковлевич говорил мне с сожалением о том, как хотелось бы ему еще поработать с актерами, которых снимал прежде. Однако новый образ требует нового, только ему — так представляется режиссеру — соответствующего воплощения. Вернуться к знакомому актеру значит для Райзмана в чем-то повториться, процитировать самого себя.

Подбирать актеров в расчете на мастерство перевоплощения? Путь возможный, но не для Юлия Райзмана: его режиссуре чуждо преображение. Он ищет такого актера, чьи данные сделают настолько естественным воплощение в задуманном образе, что покажется: никакого воплощения нет, актер и герой — это одно и то же. Обратиться к актерскому амплуа? Что ж, и такой принцип отбора вполне возможен. Но амплуа условны, приблизительны, а Райзману необходимы точность воплощения, безусловность. Надо искать! И в который раз роются ассистенты в картотеках студии, ходят в театры, выезжают в другие города. Находят?

— Не всегда,— говорит Юлий Яковлевич,— далеко не всегда. Бывает, что нужного актера просто не существует. В жизни, разумеется, есть герои-прототипы задуманного образа. А вот подходящего актера нет как нет. Что делать? Пробовать с теми, кто ближе других к желаемому. Пробовать — основательно работать с актером в подготовительном периоде.

...Не довелось бы мне увидеть пробы, да несчастье помогло. Оказалось, что не появился на съемках актер, утвержденный в подготови-

тельном периоде, и я стал свидетелем того, как в усложненной обстановке (в разгар съемок!) ищут того неведомого актера, кому образ придется по плечу. Я убедился: найти подходящего актера действительно трудно и потому именно, что важнейшим критерием оценки — тот или не тот?— становится соизмерение с идеальным образом. К тому же это был как раз такой случай, когда Райзман не может снимать известных актеров, бесспорно способных справиться с ролью. Была бы другая задача (в новом фильме Юлия Райзмана снимаются и актеры весьма и весьма известные), но тут сама роль требует, чтобы актер (и, значит, герой) не вызывал у зрителя каких-либо реминисценций, заинтересовывал, в частности, своим обликом, еще незнакомым.

Нашли, однако. И Райзман пригласил на пробы двух кандидатов. Первое знакомство. Но прежде чем рассказать об этом, я обязан сделать небольшое отступление.

Я должен задержаться перед дверью, ведущей в кабинет режиссера. Когда в кабинете Райзман проводит репетицию, там кроме актеров могут находиться только второй режиссер и оператор. Работа с актером— интимное дело, любой посторонний — помеха. Юлий Яковлевич как-то сказал в ответ на мои обидчивые просьбы: «Актер, подогреваемый вниманием присутствующих, начинает играть и тогда, когда играть ему еще нечего». Правильно сказал.

И все-таки в кабинет я попал. Был и на тех пробных репетициях, о которых собираюсь рассказать. Новые актеры меня не знали, и я вполне мог сойти за второго режиссера или за оператора.

...Первый кандидат, первое знакомство. Актер, смущаясь, произносит какие-то несуразные слова. У него располагающая внешность, простое и доброе лицо, великолепный голос — низкий, густой, сильный, хорошо поставленный. Правда, впечатление от голоса несколько снижается из-за скверно-театральных перекатов-модуляций. Но это я так думаю. У Райзмана свой прицел, что он думает — понять невозможно, а ведет он себя так, будто его вообще никакие мысли не тревожат.

Юлий Яковлевич сразу же заводит с актером непринужденный и долгий, свободный, беззаботный разговор. Благожелательно, неторопливо и ровно, с интересом случайного собеседника, повстречавшегося где-нибудь на пляже, Райзман расспрашивает актера, где тот работал, что играл, где снимался. Внимательно слушает. И незаметно наводит на разговор о сценарии. Да, тот прочел сценарий. Что думает о нем? «Важнейшая тема»,— говорит актер.

Разговор пока не получается, но зато теперь естественно спросить, как понравилась актеру роль, на которую его пригласили пробоваться. «Рой мыслей»,— говорит актер. Райзман не настаивает на более определенных формулировках, но пользуется случаем и, беседуя, а не поучая, начинает рассказывать о том, как он понимает роль, в чем видит суть важного, по его мнению, образа. (Актер пробуется на роль «крупного руководителя, председательствующего на большом совещании» — это огромная и трудная сцена в фильме.)

— Вы, конечно, заметили,— рассказывает Юлий Яковлевич,— что в нашем фильме нет образов «руководителей-бюрократов». Напротив, наши герои — настоящие люди, искренне и серьезно заинтересованные делом. И «председательствующий» должен быть таким же человеком — умным, знающим, очень внимательным, требовательным. Есть у героя одна реплика, раскрывающая весь образ. Вот посмотрите...

Режиссер ни словом не определяет конкретный рисунок, он говорит об общеобязательном, но не предваряет возможных предложений актера (не аналитических, разумеется,— игровых). И как-то исподволь, вроде бы тому черед пришел, Юлий Яковлевич наконец-то переходит к тому главному, ради чего продолжается этот долгий разговор. Он мягко просит: «Давайте почитаем».

Не делая никаких замечаний, не морщась, когда актер р-рокочет свои р-реплики, Райзман внимательно слушает. Потом предлагает повторить и на этот раз уже поправляет — не показывает, а попутно комментирует, поясняя, какой должна быть смысловая интонация. Только при третьем чтении режиссер изредка прибегает к показу, и актер чутко ловит райзмановские интонации. В это время репетиция кажется мне наиболее интересной, но Райзман заканчивает разговор. Он считает, что на сегодня достаточно, и назначает актеру свидание через два дня на площадке: «Там порепетируем и снимем пробу».

Мне было любопытно узнать, всегда ли при первом знакомстве Юлий Яковлевич ведет с актерами такие долгие «пляжные» беседы.

— А как же! — сказал он.— Нельзя заставлять актера репетировать сразу. Знаете, как у нас водится? Поздоровались, два-три слова и — читайте. Это ужасно! Актер еще ничего не может: он скован. И режиссер ничего не может увидеть. Надо, чтобы актер ощутил покой

и находился в благоприятных, наиболее выигрышных для него условиях...

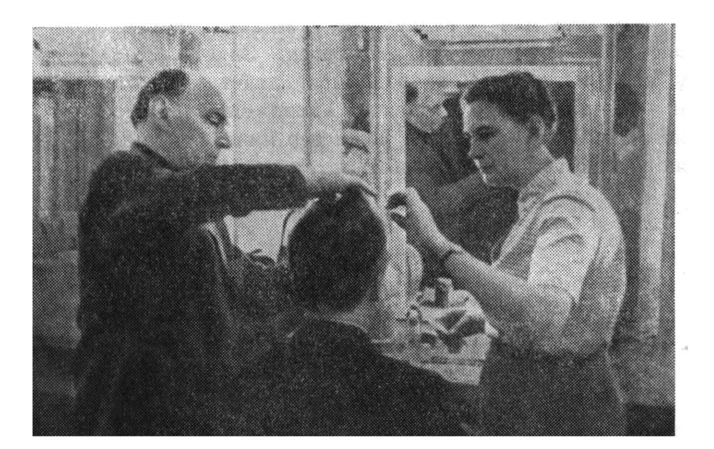
Мне было важно знать, характерна ли для Райзмана организация пробной репетиции, всегда ли он ее так проводит. Ответ я получил от второго режиссера:

— Юлий Яковлевич никогда не спешит предлагать актеру свой рисунок образа. Он слушает, приглядывается, дает общие пояснения. Принимает то новое, что предлагает актер, если это не противоречит задуманному. Райзман стремится увидеть потолок возможностей актера, чтобы в дальнейшем работать, используя все, на что актер способен. Понятно, что за один раз это не делается, но вот на такую работу и уходит подготовительный период...

А что же второй претендент? Он явился в кабинет к Райзману, чтобы представиться и немедленно распрощаться. Всю ночь по дороге в Москву он читал сценарий, думал над ролью, в которой ему предложили пробоваться: эта роль не для него. Ну, что вы! Он таких не играл и не сможет сыграть: неподходящие данные. Что он имеет в виду? Актер объясняет Юлию Яковлевичу, что роль, знаете ли, требует того-то и того-то (объясняет правильно, и режиссеру добавлять ничего не приходится), а сам он — видите...

Да, сам он не внушителен, скромно выглядит, невысокий, субтильный, очень моложавый в свои сорок четыре. Райзман ничего не обещает, не внушает актеру обманчивых надежд, но успокаивает его относительно внешних данных, в общем-то подходящих. Ростом не вышел? Но двигаться ему, «председательствующему на совещании», не придется, а посадить его за столом можно повыше. Юное лицо? Есть такой недостаток. Что можно сделать? Режиссер — противник грубого грима, но если чуть-чуть — а гример у нас превосходный, — то можно сделать маленькую накладку — прядку с сединкой, легкие морщинки, может быть, очки. Не носите? И читаете без очков? Ладно, давайте пока почитаем... И — пошла репетиция, в принципе сходная с той, которую я описал выше.

Ю. Райзман и гример Е. Ломова



Назавтра Юлий Яковлевич встретился с актером в гримерной. И действия режиссера показали мне, как реализуется стремление увидеть в актере своего героя — в зеркале гримерной отразился герой.

До того как мне довелось попасть в гримерную, я считал, что присутствую на съемках фильма, где грим значения не имеет. Актеры играют почти без грима, исключения редки и, думалось мне, непримечательны. Только дотошностью режиссерской объяснял я сотни раз виденное: Райзман подолгу рассматривает или старательно поправляет прически перед съемкой. Но оказалось, суть была не в придирчивой точности или педантичной аккуратности: откидывая со лба актера прядку волос, Райзман открывал лицо героя.

В гримерной было именно так. С той лишь непринципиальной разницей, что актеру нужно было добавить прядь, но и этим открыть лицо героя. Вместе с гримером, вместе с актером Райзман путем проб шел к желаемому. Стоя сзади, я видел, что зеркало не отразило трансформации: режиссер оставил почти без изменений внешние данные актера — то, что отвечало воображаемому облику героя. Но прорисовал, усилил, укрепил черты, навеянные образом. Юлий Яковлевич показал актеру, каким должен быть герой, дал актеру нужное, живое ощущение естественности воплощения. Воплощения без перевоплощения.

Райзман отдал предпочтение второму кандидату. Выбор был обоснован объективно точным показателем — сопоставлением проб, снятых после репетиции на площадке.

Экран корректировал субъективные впечатления, полученные от пробных репетиций, от прикидок в гримерной. Первый актер смотрел с экрана героем, предназначенным на какую-то иную роль. А второй запоминался, казался на месте, хотя его индивидуальность отличалась от того, что представлялось в замысле автору. Райзман мечтал об актере, в игре которого сочетались бы обаяние и демократизм со строгостью.

Обаяния актеру недоставало. Демократизм был более во внешнем облике, нежели в поведении. Зато строгость была отменно хороша: умная, деловитая — нужная. И позднее, на съемках, в течение нескольких дней Райзман, обращаясь ко второму режиссеру, к оператору, ко мне, говорил неоднократно, повторял, словно уговаривал себя: «А мне, знаете, нравится, правда, нравится».

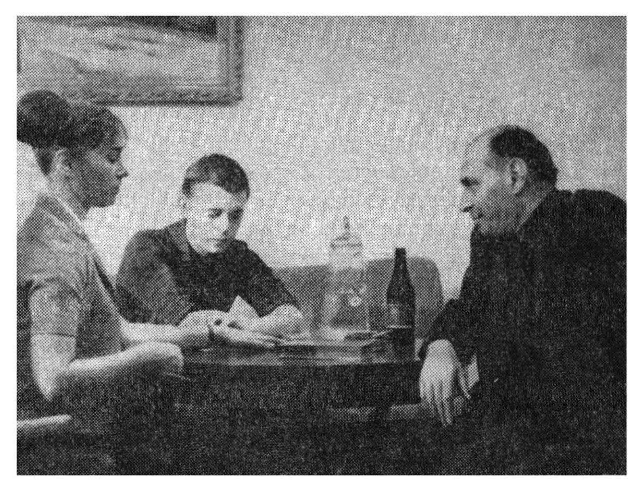
Воображаемое в борьбе уступало действительному и только потому, что главное в задуманном

Фотоиллюстрации Б. Балдина

образе сохранялось и в реальном, даже приумножалось интересной актерской индивидуальностью. Тускнели, отступали перед действительностью потери. Собственно, потерями они и не казались: приобретения были велики.

В режиссуре Райзмана подбор актеров оказывается внутренне противоречивым процессом. Надо объединить противоборствующие стремления, связать воображаемое с реальным: сохранить все то, что открыто и обрисовано в задуманном образе, и согласовать это с существенными изменениями, которые приносит приглашенный на роль актер. И, конечно же, мучительно трудно, если в чем-то приходится поступиться, что-то пересмотреть. Райзман ищет в актерах своих героев. Но ведь не воображаемые образы приходят к нему на съемочную площадку.

Режиссер работает не с героями — с актерами. С героями встретится зритель, ему легче: зритель видит воплощенный образ и мало знает о трудностях воплощения, о роли, сыгранной режиссером. «Роль, сыгранная режиссером» — очень нравятся мне эти слова. Применительно к Юлию Райзману они имеют особый смысл, как произнесенные впервые. Но, говоря так, я имею в виду не только значение режиссерского труда (к примеру, значение того же подбора актеров), но и специфический характер, присущий режиссуре Райзмана. Сейчас объясню.





Ю. Райзман репетирует с актерами Т. Надеждиной, А. Борзуновым и Н. Федосовой

ПОКАЗ

Когда я еще собирался на съемки к Юлию Райзману, мне казалось, что общее представление о его работе у меня есть. Я видел его фильмы, читал о нем. Ничтожно мало я знал. Понятия не имел я о том, что режиссер Райзман обладает даром и мастерством актера. И сдается мне, что мало кому известно об этом. А если не учитывать этой особенности Райзмана,— нельзя понять его режиссуру.

...В тесной и душной декорации многократно репетируется трудный диалог. Райзман спрашивает: «Устали?» Нет, актриса не устала и может продолжать. А вот один из ее партнеров утомился, просит извинить: он немного погуляет. Юлий Яковлевич садится на его место и вроде бы невзначай бросает актрисе реплику, та с готовностью отвечает, и они проводят всю сцену — легко, изящно, точно.

Райзман поблагодарил актрису, поднялся и сказал (я стоял рядом): «Она хороша, очень хороша, правда?» — а сам сиял, сиял! Куда девалась постоянная неудовлетворенность?! И показалось мне в тот момент, что Юлия Яковлевича радует не столько работа актрисы, сколько ощущение, полученное от того, что сам он играл — побыл в положении актера. И я спросил:

— Вам хочется играть?

— И да и нет,— сказал Юлий Яковлевич.— Когда-то я мечтал быть актером. Что-то мне мешало, по-видимому, застенчивость, но, вероятно, было и еще что-то, чего я не осознавал. А когда случилось так, что я стал заниматься режиссурой, я почувствовал, что именно это и есть мое дело.

— Должно быть, режиссура потому и удовлетворяла вас, что в ней находило выход актерское желание играть? И при этом оказывалось возможным сыграть — охватить все. Так?

— Может быть, и так,— сказал он.— Отчасти так...

Потом, неоднократно наблюдая Райзмана, оказавшегося на короткое время в актерской позиции, я понял, что он при этом никогда не отходит от позиции режиссера, не воплощается

в героя, не стремится к этому. Играя, он как бы изнутри выверяет актерскую работу — и ту, чью примеряет на себя, и ту, с чьей активно соприкасается, как в сценке с актрисой.

Талант Райзмана-актера придает особое качество работе Райзмана-режиссера. В арсенале средств его режиссуры есть одно, которым Юлий Яковлевич пользуется часто,— это актерский показ. Будь то жест или проход, будь то интонация любой реплики любого действующего лица — Райзман это сыграет, произнесет, изобразит с совершенной точностью.

Должен сказать, что сам режиссер не склонен считать этот прием сильной стороной своей работы с актером и говорит о себе: «Злоупотребляю показом». А я бы сказал так: показ, конечно, не может быть принят на вооружение каждым режиссером — это и не обязательно,— однако в искусстве, которым владеет Юлий Райзман, это достоинство. Но не потому, что он одарен актерски, не только потому.

Райзмановский показ выражает естественность поведения режиссера и общие особенности его творческой деятельности.

Юлий Райзман, работая над сценарием будущего фильма, прибегал к актерской игре как к способу, помогающему образно оформить замысел. И на площадке он показывает актерам фиксированные в сценарии, живущие в воображении образы. Не показывать Райзман не может.

Характерно, что многие его показы рождаются непроизвольно. Обратите внимание на фотографию, которая отнюдь не в шутку здесь помещена. Юлий Яковлевич на секунду присел на стул, чтобы оператор смог уточнить границы кадра. Адресовать показ было некому. Скоро подойдет сюда героиня, будет снят один ее план. Она воскликнет, беспокоясь о судьбе сына: «Ведь это же мальчик!..» Посмотрите: заняв ее место в мизансцене, Райзман взял игровую сумку актрисы и держит ее по-женски. Сел и, прошу прощения, сомкнул колени тоже не по-мужски. И хотя оператор занят своим делом, а актриса и ее партнер еще не вошли в декорацию, Райзман, обращаясь к отсутствующему собеседнику, воскликнул растерянно и и горько, негодуя и убеждая: «Ведь это же мальчик!..» Не показывать (в данном случае самому себе) Райзман не может: выстраивается мизансцена, выверяются движения камеры, и в непроизвольном показе обнаруживаются средства, которыми режиссер вызывает в себе ощущение достоверности того, что сейчас будет снято.

Понятно, качество и функция показа меняются, когда он приступает к работе с актерами. Показывая общий рисунок или какой-то штрих, жест, интонацию, Райзман действует сознательно и направленно. Он изображает то, что должен сделать актер. Он показывает иной раз и то, чего актер делать не должен. Но если бы суть и цель показа состояли только в том, чтобы ориентировать актера на должное,— такой показ еще не был бы режиссерским. Вернее, не был бы райзмановским: в нем игнорировались бы личность актера и реальные актерские возможности. Важнейшая особенность райзмановского показа в том, что он (режиссер) соразмеряет желаемое и действительное и в показе объединяет «свое» и «чужое».

...После одной из репетиций актер сказал:

— Он показывает и говорит: «Попробуйте так». Потом показывает другое и опять: «А попробуйте вот так». Кажется, что он сам не знает, чего хочет...

Актер ошибся и вскоре понял это. Райзман знал, чего добивался. Это был пробный показ, режиссер проверял, что будет наиболее естественным для актера и точным для образа, в который актер привносит что-то от себя. А затем Райзман покажет не только то, что должно быть сделано, но одновременно и то, что под силу актеру — не всякому, не какому-нибудь, а именно этому актеру.

От второго режиссера услышал я историю о случае десятилетней давности:

— Мы долго бились, не могли снять маленькую сценку. Наша актриса в жизни не имела детей, не кормила грудью, не знала, как это делается, не умела изобразить. У Юлия Яковлевича, как вы догадываетесь, тоже нет такого опыта. Но он сел, повернувшись к нам спиной,

Ю. Райзман на репетиции



как-то там сложил руки и чуть согнулся, что ли, и мы были просто ошеломлены. Мы все увидели кормящую мать, любящую, трогательную и сильную в своей материнской любви. Но, мало того, это была наша актриса — такая, какой мы все ее знали, какой именно она должна быть...

В новом фильме нет подобных задач, и райзмановские показы не столь эффектны. Но, смею заверить, столь же точны. И эффективны, хотя по-разному ведут к решению творческой задачи. Когда решается какая-то частная задача, показ может быть простым (однозначным и одномоментным) актом: режиссер показал — актер подхватил. Но, как правило, показ включается в общий процесс режиссуры, да и сам по себе усваивается не просто, не враз.

...В просмотровом зале, отбирая дубли, Райзман недовольно шепчет: «Руки, руки...» В чем дело? Актер неточно жестикулирует, движения его рук то излишни, то непонятны. Режиссер пытался избавить его от этого недостатка. И для этого было бы достаточно, если бы актер перестал жестикулировать. Но жесты ему существенно помогали: лишенный права на жестикуляцию, он немедленно утрачивал свободу и темперамент — чувствовал себя «как без рук».

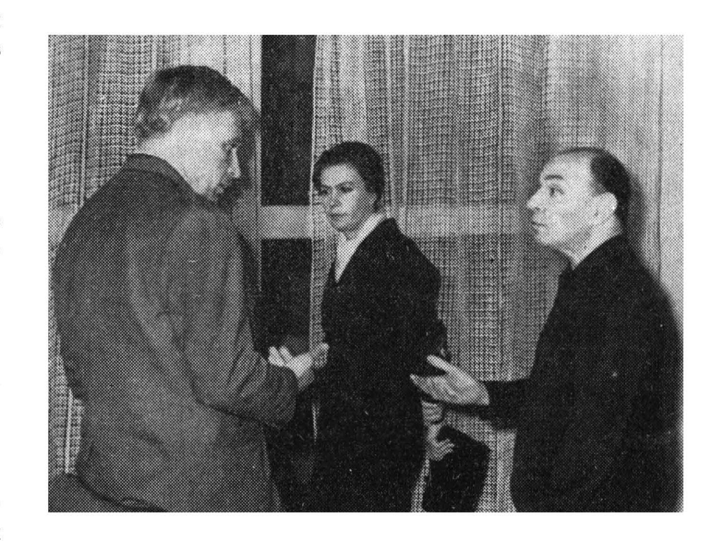
Тогда, присматриваясь к движениям актера, режиссер стал отмечать те из них, которые не искажали нужный рисунок, и рекомендовал — показывал, какой из его (актера) жестов уместен в том или ином случае. Это движение репетировалось — закреплялось. Но репетиции, на которых Райзман показывает должное, никогда не сводятся к закреплению нужного рисунка.

Я однажды попал впросак. Увидел во время репетиции, что актеры приняли и освоили показ режиссера, подошел в перерыве к Юлию Яковлевичу и с полным пониманием дела, как художник художнику, сказал что-то вроде следующего: «Актеры как будто поняли задачу и неплохо работают, не правда ли?» Райзман объяснил мне, что за внешне правильным рисунком нет еще достаточной глубины, нет наполнения, которое должны дать сами актеры. Формальное усвоение режиссерского показа Райзмана не удовлетворяет.

Много раз, наблюдая за ходом репетиции, я ловил себя на мысли: актеры — послушные инструменты, режиссер виртуозно играет свои мелодии. Я ошибался: актеры играют на своих инструментах, используют свои возможности. А Райзман, направляя действия актера, настраивает инструменты и показывает, что можно из них извлечь. Но мелодии и аранжировка также принадлежат Юлию Райзману.







В павильоне: Ю. Райзман и актеры А. Максимова, И. Владимиров, Н. Гуляева

«Музыкальное» сравнение пришло мне на ум не случайно. Райзман часто в работе с актерами прибегает к установке на слуховое восприятие, показ интонации — его специфический прием. Кажется, что голоса героев постоянно звучат в его воображении, он «слышит героя» и слышит актера. Он всегда может легко воспроизвести рядом, но не в унисон звучащие голоса-интонации: показать должную точность в сравнении с допущенной актером фальшью или с неправомерным отклонением «за образ».

Если у актера верный слух (при прочих необходимых достоинствах, конечно), ему легче работать с Райзманом: режиссер укажет тональность, этого будет достаточно. Если же актера подводит слух, то (при всех прочих его достоинствах) ему приходится трудно. Райзман не пропустит фальшивинки, и показ нужной интонации уподобляется ключу настройщика: режиссер добивается требуемой высоты и подтягивает, подтягивает струну— есть!.. О, это нелегкая работа! Ведь актер, как я уже сказал, не инструмент, с чужого голоса не запоет: ему надо усвоить и присвоить показанную интонацию. Значит, мое «музыкальное» сравнение справедливо лишь в ограниченных пределах.

В режиссерских показах нет установки на послушание, нет непререкаемости. Правда, Райзман всегда старается отстоять и утвердить свое видение образа, но если встречает сопротивление в актере, не остается к нему глухим, не оставляет его подспудным. Напротив, он стремится выявить, прояснить и свое и актерское отношение к образу и поэтому сопровождает показ объяснениями (в предыдущем очерке приведены примеры такого рода). В разговорах, в спорах, на которые охотно идет Райзман, он обосновывает свои требования, продемонстрированные вначале в рисунке, в показе, и актер при этом нередко находит свое, приемлемое и принимаемое режиссером решение.

Показ, показ... Можно подумать, будто Райзман в работе с актерами только тем и занят, что показывает да поясняет, а это, конечно же, не так. Не каждому актеру нужно показывать. И не всегда нужно. Я возражал уже против высказывания Юлия Яковлевича: «Злоупотребляю показом». Добавлю к этим возражениям еще один аргумент: Райзман не рассматривает показ как всемогущее и универсальное средство и хотя обращается к этому приему на разных стадиях работы с актерами, но конечный результат — экранное воплощение — обеспечивается системой направленных действий, где показ — лишь одно из средств.

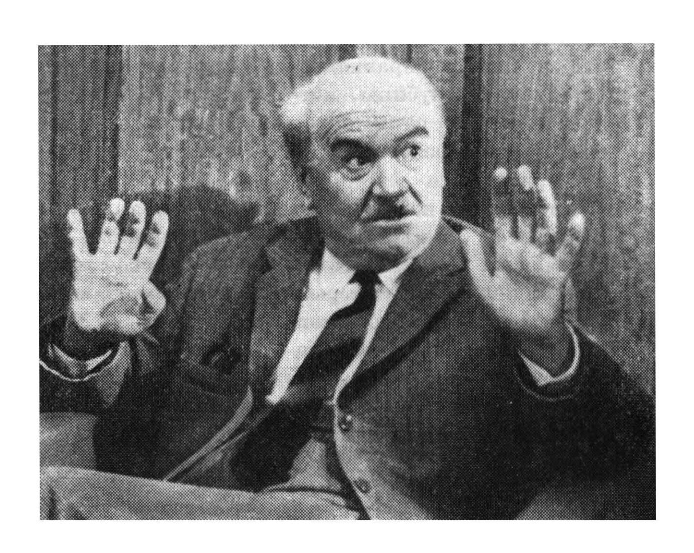
ПРОЦЕСС

По условиям съемок и из-за сюжетных особенностей будущего фильма многие актеры после встреч на пробах ждут месяцами, когда придет их черед. Но хотя время сниматься еще не пришло, их вызывают на студию. Они едут из Ленинграда, из Львова, из Куйбышева. Являются перед Райзманом то «партийный работник», то «министр», а как-то стали рядом (на площадке они не увидят друг друга) «академик» и «швейцар». Что происходит? Юлий Яковлевич «утверждает костюмы» — так это называется.

Помнится, ворчливо был настроен поначалу «академик», приехавший из Ленинграда. Весьма пожилой человек, опытный артист; сцена, в которой он занят, будет сниматься через полтора месяца — зачем его потревожили?

«Академика» облачили в щегольской светло-серый костюм. Райзман оглядел, огладил пиджак, улыбнулся: «Этот костюм вы привезли из Лондона, ездили туда на международный конгресс». Улыбнулся и «академик»: «Понимаю». «Вы и сыну привезли что-нибудь в этом роде. Он ведь у вас, знаете, тоже человек с положением, защитил диссертацию, хорошо устроен...»— продолжал Юлий Яковлевич. «Академик» благодушно посмеивался: «Предыстория, да?» — в фильме, разумеется, этих фактов и в помине нет. Райзман показал актеру несколько подлинных фотографий — академики, доктора наук, объяснил: «Это ваши коллеги, но, в отличие от них, вы чрезмерно горды и своими заслугами в науке и своим громким именем».

Актер Ю. Свирин на репетиции



Последовало еще несколько общих замечаний и конкретных указаний к роли, которую предстоит сыграть актеру. «Академик», заложив руки за спину, с удовольствием походил по кабинету, посидел, откинувшись, в кресле — вот так он будет прохаживаться и посиживать на съемках, респектабельный, самоуверенный, готовый снисходительно поучать.

И отбыл актер в восторге: не костюм он примерил — он роль на себя прикинул, почувствовал себя в образе. И режиссеру это важно: Райзман должен увидеть своего героя во плоти и до того, как тот явится на съемочную площадку. Процесс райзмановской режиссуры тяготеет к максимальной конкретизации, чуждается общих схем, не ориентированных на реального актера.

Индивидуально-конкретны и приемы, вводящие актера в образ. В работе с «академиком» Райзман в общем ограничился примеркой костюма-роли. Актер легко приживался в образе, в его действиях были достаточная свобода и нужная мера точности. Когда в свой срок актер явился на площадку, сел, откинувшись, в кресло и бросил свою реплику: «Э, нет, батенька! Вы уж там, как хотите, деритесь, но меня попрошу не впутывать!» — стало ясно, чего успел добиться Райзман: актер был готов к съемке. Образ созрел: преисполненный чувства собственного достоинства, академик в «лондонском» костюме то добродушно иронизировал, то, сердито нахмурясь, изрекал свое мнение, то отмахивался от тревог — работа была сделана.

В других случаях, готовя актера к выходу на площадку, Райзман подолгу репетирует с ним у себя в кабинете. Длительные застольные репетиции, как правильно указывал мне директор картины, характерны для подготовительного периода. Я пришел позже и видел немного (только застольные доработки). Рассказывают, что на застольных репетициях Юлий Яковлевич выступает во всеоружии театральной режиссуры — и по форме, в которой проводятся эти репетиции, и по существу — по способам работы с актером.

Впрочем, кое о чем я могу судить не только по рассказам. Мне показали кинопробы, фиксирующие результат подготовительной работы. В этих актерских пробах уже были очерчены образы героев, основа была заложена. Видел я и то, с каким багажом приходят актеры на площадку: приходят, зная, что от них требуется, и многое уже умея — задание было подготовлено в предварительной работе с режиссером.

Индивидуально-конкретно определяется и объем предварительной работы с актерами. Сошлюсь на два примера, полярно отличные друг от друга.

Первый — полная готовность. Наблюдая за действиями актрисы на площадке, я заметил, что и режиссер занял позицию наблюдателя: очень немного поправок, да и те вызваны лишь уточнениями в мизансцене, в декорации. Юлий Яковлевич объяснил мне:

— Все, что делает актриса, мы нашли с ней очень давно — на репетициях в подготовительном периоде. Она с абсолютной точностью сохранила рисунок, сберегла все нюансы...

Я добавлю для тех, кто подумает, что актриса «не выросла» со времени проб, не внесла что-то «свое», не обогатила рисунок. Здесь не нужно было, чтобы «выросла», нужно было, чтобы вросла. И актриса укоренилась и расцвела в образе еще тогда — в подготовительном периоде, где не только был найден, но и закреплен рисунок образа.

Противоположный пример. Актер-эпизодник (а эпизод, как выразился бы Юлий Яковлевич, «ответственный» и во многом держится на этом актере) не подготовлен к съемке, не подготовлен застольными репетициями. Он явился на площадку, лишь в общих чертах представляя себе свою задачу. Он несколько растерян, стесняется обратиться за помощью к занятому Райзману, который как будто и не собирается прийти к нему на помощь. Актер спрашивает у партнеров: «Вы не знаете, что я должен делать, что, собственно, от меня потребуется?» — «Не волнуйтесь,— отвечают ему,—Юлий Яковлевич покажет».

А Юлий Яковлевич быстро разводит мизансцену, на ходу, словно между делом, говорит — показывает — актеру, что от него требуется,— и снимает. Актер, понятно, мельтешится, волнуется. Он знает роль настолько, чтобы не потеряться окончательно, он даже выигрывает от несрепетированной, незаученной суетливости. И все его «лишние движения», оказывается, запрограммированы в мизансцене и оправданы образом героя — таким и должен быть персонаж.

На глазах органично рождается нужный рисунок, Райзман уточняет его перед очередным дублем, и актер, теперь уже вполне сознающий свою задачу, овладевает собой, но «не успокаивается» — держит состояние, держит рисунок образа... Не всегда возможен такой прием? Но не всегда и нужен. Райзман пользуется им в тех редких в общем-то случаях, когда неподготовленность является необходимой степенью готовности.

Так или иначе, готовя актеров к съемкам, Райзман и сам готовится к встрече с актерами на площадке. Я уже писал немного о том, как Юлий Яковлевич обживается в новой и еще пу-

стой декорации. Он никогда не приходит туда с актерами. С ним обычно — оператор и второй режиссер, у каждого из них свои немалые обязанности, связанные с новым объектом, они обстоятельно советуются с Юлием Яковлевичем.

Но у Райзмана есть здесь своя обязанность перед собой и перед актерами — перед героями фильма. Режиссеру с актерами здесь работать, героям — жить. И потому заблаговременно появляется здесь, работает — живет Юлий Райзман... В «кабинете министра» он, прижав руку к груди, останавливается у окна. Актер еще во Львове, «министр» приедет на съемки послезавтра, и в сцене, которая здесь разыгрывается, взволнованный до сердечной боли, он встанет у окна, где сейчас стоит Райзман. Стоит и говорит оператору: «Этот план мы можем снять так...»

Видеть, как актерскими способами, непосредственным воплощением рисует режиссер задачи эпизода, мизансцены, интересно. Следить за этими мгновенными показами неловко, будто подсматриваешь за человеком, оставшимся наедине с самим собой. Не скрою: интерес помогает одолеть неловкость. Но описывать эту сторону творческого процесса, множить число примеров я не буду, тем более что в общей форме уже рассказывал об этом в первом очерке. А того, что добавил, достаточно, чтобы уведомить читателя: Райзман все время, перед каждым эпизодом готовит себя к работе с актерами на площадке. Он вызывает в себе заново чувства автора, породившего образ. Он выверяет в созданных и принятых на себя обстоятельствах чувства героя, ожившего в образе.

Появятся актеры — начнутся репетиции. Райзман будет тщательно, упорно прорабатывать каждый план эпизода, каждую интонацию (я хотел сказать «актерскую» — нет, по-актерски не должно быть произнесено ни одно слово: перед камерой — герои жизни). По разным поводам начнутся беглые показы, прозвучат весомые и неторопливые пояснения — приемы, значительную часть которых я бы, невзирая на их пестроту, объединил под общим названием — «еще чуть-чуть».

Еще чуть-чуть — это доработка (правда, иной раз длительная). В такую минуту режиссер может сказать о том, о чем сегодня частенько говорят едва ли не все кинематографисты: о выразительности простоты, о необходимости быть ближе к жизни. Об этом сейчас любят говорить.

— Что это вы запели, дорогой мой, — сокрушенно спрашивает Райзман актера.— Усилить хочется? Самую чуточку...

— Да, наиграл, наиграл,— откликается актер и пускается в объяснения: — Понимаете, сейчас в театре на репетиции мне пришлось...

Юлий Яковлевич сочувственно выслушивает и говорит:

— Забудьте, пожалуйста, что вы артист. Богатое интонирование, знаете ли, годится для театра. Оно не из сферы жизни! Надо совсем просто, — и он показывает.

Что показывает — сейчас не важно. Важно обратить внимание на то, что он сказал актеру. Заметьте, Райзман помянул театр не в хулу смежному искусству, но, указывая на межу, произнес слово «жизнь», имея в виду главный ориентир своей работы с актером. А вот о кино — ни слова. Потому что в кинематографе Райзмана должно быть так, как в жизни, и «еще чуть-чуть», но «совсем просто».

Знаменитые «чуть-чуть» — мастерство и гармония, мера искусства, о чем порой забывают многие из тех, кто любит поговорить о простоте и естественности. В искусстве Райзмана, в искусстве, с которым он стремится воспроизвести действительность, нет бесстрастно-зеркального отражения жизни, зато есть проникновение в жизнь, есть свой взгляд на нее. И когда Райзман говорит актеру: «Усилить хочется? Самую чуточку...»,— он знает великие возможности широкого экрана, который укрупнит легкий нюанс, он верит в зрителя, он воспитывает в актере мастера и соратника.

...Работа на площадке всегда сложна, бесчисленны сопряженные в ней элементы. И немало помех. Как ни приближены условия мизансцены к действиям актеров, как ни близки эти действия к фактам бытия, но всегда есть какие-то границы, переступить которые невозможно или нежелательно. А ограниченные возможности камеры? А трудности, связанные со светом? А второй план? А композиция кадра? А требования звукооператора? Тут же еще и накладки всякого рода, способные кого угодно вывести из себя.

Кого угодно? Не знаю, возможно, Райзман и кипит внутренне — внешне он спокоен. И эту черту его поведения я склонен объяснить не только личными особенностями, волей Райзмана-человека, но целенаправленностью Райзмана-режиссера — созданием условий для работы с актерами. Он знает, к чему ведет нервозность обстановки. И всегда заслоняет актеров от каких-либо раздражителей. И его бесконечное терпение, внимательность, предупредительность отлично сочетаются с настойчивой требовательностью.

В основе всей работы Райзмана лежит выверенное режиссером ощущение жизненности об-

раза. Но такое ощущение должно быть и у актера: чтобы сохранить и передать на экране правду чувств и мыслей героя, актер, как известно, должен находиться в определенном состоянии — жить в образе. И Райзман старается сделать так, чтобы актер не «играл» и не «зажимался», — предоставляет свободу, не предваряет актерских попыток.

Если же актер не чувствует себя свободным при решении очередной задачи, режиссер наделяет его этим чувством. Сделать это можно лишь путем отбора простейших средств и в минимальном количестве: сложные и обильные приведут к обратному результату — лягут дополнительным и тяжким грузом на актерские плечи.

...Из заводской проходной выпорхнула стайка девчат. Одна из девушек заметила поджидавшего их парня и, указывая на него, воскликнула: «Вон он стоит, наш желанный!..» Восклицание у актрисы не получалось, не заладилось — и все тут. Райзман предложил ей в слове «желанный» заменить один звук: вместо литературного «е» произнести просторечное «а» — «жаланный». Просторечие пришлось кстати, а с ним, как найденное, явилось и чувство свободы, восклицание получилось. Да, Райзман пользуется простыми средствами, но режиссер должен быть мастером-профессионалом и проницательным психологом, чтобы видеть действенность простого решения и умело, вовремя его предложить.

Говорят, что Юлий Райзман умеет взять от актера все, что можно, все, что у того есть. Это верно лишь в тех случаях, когда чье-то индивидуальное актерское «все» является необходимым и достаточным. В других же случаях Райзман старается взять только то, что нужно. А нередко бывает, что Райзман берет от актера больше, чем тот мог дать. Сверх возможного берется то, что давал актеру режиссер, то, чему научил, что вошло в образ как режиссерский вклад.

Режиссерские приращения к образу особенно заметны, когда работа с актером близится к концу, когда образ фиксируется перед камерой, когда на первый план выступают режиссерские приемы, закрепляющие нужный рисунок. В эти моменты всегда деятельный Райзман еще более активизируется, выкладывается полностью, прилагает все усилия, чтобы добиться оптимального решения. Он сказал однажды, имея в виду никак не дававшуюся мизансцену, решение которой было «почти верным»:

— Если примириться и снять все так, как есть, то через некоторое время в материале все покажется правильным. Покажется, но это будет ошибкой. Правильным является ощущение, которое испытываешь сейчас, на съемках. Именно сейчас и надо добиваться максимума...

И Райзман всячески подтягивает актеров к верному решению — объяснением, показом, репетиционным тренажем. Торопит оператора: достигнутое состояние надо снимать немедленно, пока актер живет им, не делать больших перерывов между дублями — задержки расхолаживают актера. Дубль, второй... В паузах Райзман, порой ничего не объясняя, словом, жестом дает необходимый настрой. Или скажет: «Хорошо! Снимем еще раз»,— и, справедливо полагаясь на организующее влияние камеры, снимает очередной дубль.

В наступившей тишине съемки, в зависимости от обстоятельств, то замрет и внимательно смотрит и слушает, то, незримо присутствуя в кадре, дирижирует, управляет ритмом. Не удалась интонация какой-то фразы или одного слова — Райзман здесь же «озвучивает»: просит повторить слово раз, другой, третий и записывает только звук, который будет подложен в монтаже.

Райзман никогда ни в чем не упрекнет актера, разве лишь в доброй шутливой форме отметит оговорку или неправильное движение, однако ошибки не пропустит. Но, что греха таить, порой актер не в силах справиться с какой-то конкретной задачей, и Юлий Яковлевич пытается тут же на площадке помочь делу. Он пойдет на то, чтобы перестроить мизансцену с прицелом на предел актерских возможностей. И максимум возможного выясняется здесь же и незамедлительно. Актер, к примеру, не может долго держать рисунок образа: либо гаснет, либо перекладывает лишку. Райзман внимательно отмечает про себя временные отрезки, в течение которых актер полноценно живет в образе, и, изменяя мизансцену, снимает эпизод монтажными планами посильной для актера длины. Но мизансцена будет перестроена с таким расчетом, чтобы в монтажном куске работа актера предстала цельной. И глядя в материале, в отснятых и несмонтированных дублях на актера (на героя), уже видишь, что на экране он лучше, чем был на площадке. Значит, Райзман сумел взять от актера больше, чем тот мог дать. В конечном итоге — в фильме — Райзман добьется еще большего: при отборе дублей возьмет лучшее, в монтаже заровняет, по мере надобности переснимет то, что не удалось.

Многое из того, о чем я рассказываю, делает, должен делать каждый режиссер: профессия обязывает и воспитывает. Я не разделяю профес-

сиональное и индивидуальное в работе Юлия Райзмана с актерами: слитное в действительности пусть будет таким и в очерке. Я думаю о другом: в работе, где так слились высокое профессиональное мастерство с талантом и огромным индивидуальным опытом, рождаются закономерные, гарантированные удачи... Вот так подумал я и в качестве искреннего комплимента (без эпитетов, которые хоть и верны, прозвучали бы с нежелательной театральной интонацией) преподнес это суждение Юлию Яковлевичу.

— Ну что вы такое говорите,— возразил он.— Разве бывают в искусстве, тем более в кино, гарантированные удачи! Никакая режиссура не дает гарантий. Я действительно стараюсь взять от актера как можно больше. Стараюсь, но не всегда беру. Иной раз чувствую и вижу: что-то еще можно взять от актера. Ведь всегда есть актеры, которые привыкли к другой системе работы: одним нужно уделить больше времени, с другими надо бы попытаться с разных сторон подойти к задаче. Надо, а я не успеваю или условия работы не позволяют, а то и, как всякий другой режиссер, чего-то не умею. Вот и теперь, работая над этим фильмом, я не знаю, что получится в результате, не знаю. Нет гарантий...

УСПЕХ

Разумеется, заведомых удач искусство не знает. И в системе работы с актерами, какой бы тщательной она ни была, каким бы опытом ни подкреплялась, также нет гарантий будущего успеха. Ведь даже всемирно прославленный своей работой с актерами К. С. Станиславский, действуя неукоснительно и принципиально по разработанной им методе, иной раз создавал бессмертные творения, в другой раз — проходной спектакль.

Райзман прав. Пока не окончен фильм (а сейчас, когда вы читаете этот очерк, работа над картиной еще продолжается), рано говорить об удачах и неудачах. Пока уместны лишь пожелания успеха. Не пришло время всестороннего критического рассмотрения фильма: в незавершенной работе еще нет «всех сторон». Но дело не только в сомнительной ценности прорицаний. Я не вправе говорить о результатах работы с актерами, потому что не пишу здесь о работе самих актеров — что определено темой моих очерковых заметок.

А все-таки... все-таки и хочется и нужно сказать о том, чего достигает Юлий Райзман, работая с актером. И хочется поговорить о закономерности успеха, хотя бы того, что принесли прежние картины — предыдущая, например. Среди тех, кто снимается в новом фильме Райзмана, я повстречал актрису, навсегда запомнившуюся мне по предыдущей его картине.



Ю. Райзман и актриса Н. Федосова

Вы видите ее на помещенной здесь фотографии. Надежда Капитоновна Федосова прощается с Юлием Яковлевичем. Снимок был сделан через несколько минут после того, как закончились съемки эпизода с ее участием. В фильме «А если это любовь?» Надежда Капитоновна сыграла мать Ксении — великолепная роль, изумительная актерская работа, прекрасная победа райзмановской режиссуры.

Что же привело к успеху? Юлий Яковлевич, вспоминая о прежней работе с Надеждой Капитоновной, утверждает, что решающее значение имел выбор: возможности актрисы «почти на 100 процентов» соответствовали замыслу, воплощенному в воображении режиссера. «Нашлась такая актриса — это счастье, ради одного этого стоило работать»,— так он сказал.

Мне думается, что надо дать слово самой актрисе, ее глазами взглянуть на режиссерский труд:

— Вы, может, заметили, как я волновалась, когда пришла сниматься в эпизоде в этом новом фильме? Пригласил бы меня Юлий Яковлевич в «массовку» постоять — помолчать в кадре, я бы с великой охотой согласилась, да и там волновалась бы: очень уж хочется так сыграть, чтобы ему понравилось.

Но тогда, на съемки фильма «А если это любовь?», я пришла, ни капельки не волнуясь. Пригласили меня на пробы, я до этого вообще не снималась в кино, о Юлии Яковлевиче как о режиссере не знала ничего. Мне говорили: «Дура, это ж Райзман!», а мне было все равно.

Прочла сценарий, роль мне очень понравилась: я таких героинь никогда не играла — интересно. Пришла пробоваться. Рассказывать, как я себе представляю образ, не могла — я актриса, мне легче показать, чем рассказать. Я и попросила, чтобы Юлий Яковлевич посмотрел, как у меня получается. Посмотрел он и только сказал: «Что ж, попробуем» — он ведь никогда ничего не обещает, а человек, вижу, корректный, привлекающий к себе.

Начали работать, репетировать в подготовительном периоде, как здесь говорят. Он мне не показывал, чего он хочет. То ли потому, что его устраивало, как я показываю, то ли еще почему — не знаю. Но было так: к тому, что я делала, он все время приглядывался и что-то из «моего» отбирал. Мне долго казалось, что берет он какие-то мелочи, которым я раньше никогда не придавала значения. Ну какая разница, так я двину рукой или так — это же малозаметные движения!

Потом уж я поняла, что Юлий Яковлевич из меня, из моей индивидуальности, из того, что я могу, лепит что-то свое, складывает, как мозаику. Обратит внимание на какой-то мой поворот или на интонацию, скажет: «Постарайтесь это закрепить». К этому что-то «мое» же добавит, поправит, уточнит... Своего никогда не навязывает. Но что там у меня получалось, я не могла себе представить ни на репетициях в подготовительном периоде, ни позже, на съемках.

Обстановку Юлий Яковлевич — вы сами это на съемках видели — создает такую, что об игре вообще как-то забываешь. Не пойму, как он это делал, но он давал удивительное ощущение жизни всему, что было вокруг. И я естественно стала жить перед камерой, понимаете, не пугалась этой камеры.

Мизансцены Юлий Яковлевич делает удивительно. Теперь-то у меня есть уже кинематографический опыт. После съемок у Райзмана меня приглашали другие режиссеры, и я знаю, как нередко актер в мизансцене оказывается в стесненных обстоятельствах, или бывает, что режиссер просто не знает, где место актера в декорации. У Юлия Яковлевича я в любой мизансцене чувствовала себя на месте.

Очень он внимателен к актеру.

Есть в этом одна особенность, очень важная, по-моему: он внимателен не только в смысле вежливости, но и в прямом смысле этого слова.

Юлий Яковлевич приглядывается к актеру не только на площадке. Вот, кажется, просто общительный человек: мы разговариваем с ним в перерыве или обедаем вместе. И вдруг замечаешь, что он все смотрит, смотрит на тебя каким-то профессионально-тренированным проницательным глазом. А потом какой-нибудь мой — бытовой, естественный для меня и не замечаемый мной — жест мне же и предложит.

Увидела я себя уже в готовом фильме. Тогда-то я все и поняла! Это была я. И роль была моей: даже то недоброе, что было в моей героине, собственническое по отношению к своему ребенку, действительно есть во мне, как есть, к сожалению, в каждой женщине. Но это он, Юлий Яковлевич Райзман, обнаружил во мне — актрисе и женщине — такие качества, которых я раньше за собой не знала. И не знала до него, на что я как актриса способна. Да, это была я, но ведь главное-то сделал он! На экране работал каждый нюанс, каждый поворот — все те мелочи, значения которым я не придавала.

Я считаю, что многие актеры стали мастерами, потому что снимались у Райзмана. У него работать — счастье. Только жаль, что он мало снимает.

...Надежда Капитоновна припоминала подробности, я же решил опустить их, так как, по-моему, деталей и фактов — разрозненно, самих по себе — достаточно.



Аждар ИБРАГИМОВ

Кино в землянках

Бомбежку мы испытали в первые же часы на вьетнамской земле, едва приехали ночью из Ханойского аэропорта в гостиницу. Полыхало небо, шум и грохот стояли невообразимые.

Многое изменилось в Ханое. Я не мог не сравнивать: ведь я прожил во Вьетнаме три года, помогая готовить режиссеров и актеров для национального художественного кинематографа. За это время я крепко сдружился со многими людьми, узнал страну, ее быт и обычаи, вынес светлое и любовное впечатление о вьетнамском народе, его высочайшем патриотическом духе и нравственной чистоте.

Я знал Ханой красивым, уютным, улыбчивым. А на этот раз увидел столицу Демократического Вьетнама по-военному суровой, изрытой траншеями и бомбоубежищами. Выросли деревья, посаженные несколько лет назад во время субботников. Красивей стали бульвары. Но на этих бульварах стоят пулеметы и зенитки. Даже в характерах близких друзей, моих учеников из Ханойской киношколы, произошли заметные перемены. Меня глубоко тронула радость, с какой они меня встречали; но теперь у всех, вплоть до самых восторженных актрис, веселая непосредственность молодости сменилась предельной собранностью, словно в каждом человеке, как струна, натянут некий внутренний нерв. Такая углубленная целеустремленность стала ныне характерной чертой всех вьетнамцев.

Ни отчаяния, ни безрассудства перед лицом войны — во всем разумный расчет, продуманность, сосредоточенность. Мне кажется, это происходит от ясного знания, трезвого учета исторических уроков — прошлых и нынешних. Во Вьетнаме слишком хорошо помнят, как был сброшен колониальный гнет, чтобы поверить, будто у народа можно отнять обретенную им свободу. С кем бы я ни говорил: с президентом Хо Ши Мином или с простым рабочим, с прославленным летчиком Ханом или с крестьянином — меня поражали и радовали их непоколебимое мужество, твердая уверенность в победе. Сколько ни вводят американцы в бой новых видов оружия (агрессоры испытывают над ДРВ десятки типов современных самолетов) и тактических уловок, они незамедлительно подвергаются внимательному изучению, с тем чтобы выработать эффективные приемы борьбы. Это забота не каких-то избранных лиц в штабах — тактические и технические оборонные проблемы изучают миллионы людей. Чтобы врага побеждать, надо его знать.

В стране изменился жизненный уклад, но она не дрогнула перед агрессией. Многие промышленные предприятия переместились в джунгли, рассредоточились учреждения; женщины, работающие на полях, не снимают с плеча винтовок. Не прекращается и учеба: прием в учебные заведения был самым массовым за всю историю страны.

Вузы и школы спрятаны в джунглях и на окраинах от остервенелых бомбежек. Парты в буквальном смысле слова стоят на свежевырытых щелях, куда школьники могут в одну секунду скрыться от опасности. Но занятия идут, потому что в масштабе всей страны осознано: в современном мире знания стали решающей силой, и нужно ценить и хранить каждый учебный год, месяц, день. Ибо, упустив год, можно отстать на целое десятилетие. Вот отчего народное образование стало предметом всеобщих забот. Оно стало символом деловитой уверенности Вьетнама в завтрашнем дне.

Укрепляет дух народа и современное вьетнамское искусство. Его мастера глубоко сознают свою ответственность перед народом в нынешние нелегкие времена. И тем радостнее было видеть, что кинематографисты действительно находятся сегодня на передовой линии общенародного сражения за свободу, воспитывают своими произведениями любовь к родине и гневную ненависть к тем, кто посягает на ее мирное счастье. Из того, с чем я познакомился за немногие дни поездки, на меня сильное впечатление произвела симфоническая поэма Ле Льсма о верности красному стягу, о верности, не боящейся испытаний и смертельной борьбы. Я узнал о смелых, самобытных сценарных замыслах любимого своего

ученика Гю Вана и о том, что другой выпускник киношколы — Тхай Бао — под руководством режиссера Буй Динь Хака снимает полнометражную картину о легендарном вьетнамском герое Ван Чое. И что талантливый актер и режиссер Ик Дат создал великолепный фильм «Ким Донг» — о детях, живущих высоко в горах, в джунглях, борющихся вместе со своими отцами и матерями за свободу родного Вьетнама.

Сегодня полнометражные фильмы во Вьетнаме стали редкостью. Когда радушные хозяева организовали в стране просмотры фильма «26 бакинских комиссаров» (этим фильмом мне хотелось отчитаться перед друзьями в том, что я сделал в искусстве за последние годы), мне сказали о желании пустить нашу картину в массовый прокат по стране. Но эта задача оказалась нелегкой. Война сделала просмотры полнометражных фильмов опасными: длительные скопления людей в кинотеатрах позволяют врагу легче наносить удар с воздуха.

Поэтому кино здесь смотрят в специальных землянках, где могут укрыться сто — двести зрителей. Репертуар состоит прежде всего из короткометражных фильмов. Соответственно перестроилось кинопроизводство. Нет, оно не прекратилось, наоборот, стало особенно активным и оперативным. Все бывшие студенты киношколы — теперешние режиссеры и актеры — работают с полной нагрузкой, не оглядываясь на опасность. А она все время рядом. В дни нашего пребывания режиссер и оператор одного из документальных фильмов прервали съемки — оба, раненые, попали в госпиталь...

...Июль 1959 года в Ханое был невыносимо жаркий, влажный и душный.

Не успели мы выйти из самолета на раскаленную площадку аэродрома, как нас окружила возбужденная толпа вьетнамцев, расцвеченная яркими платьями грациозных девушек. И вот мы уже под спасительными конусообразными шляпами-зонтиками из рисовой соломки, заваленные охапками белоснежных гладиолусов и густо-розовых, пахнущих спелой дыней лотосов.

Мы узнаем, что встречающие юноши и девушки— будущие студенты Ханойской киношколы. Обаятельный человек с теплыми глазами, протянув мне руку, с доброй улыбкой сказал: «Меня зовут Нгуен Чунг. Я назначен директором киношколы. Мы будем работать с вами вместе. Вы приехали вовремя. Наши режиссеры заканчивают съемки первого художественного фильма «На берегах общей реки». Если вы не устали, сегодня же поедем к ним в До Сон». Но вечером давящую тишину вдруг разорвал неимоверной силы гром. Его оглушительный беспрерывный грохот заставлял содрогаться все живое. Сильный порывистый ветер ворвался в открытые окна, готовый, казалось, сорвать и унести рамы, двери — все, что стоит у него на пути. Гигантские деревья гнулись до самой земли. Наконец хлынул тропический ливень. Круглые сутки стучал дождь по крыше. День и ночь беспрерывно струилась вода по водосточным трубам. Ураганный ветер с воем гнал ее по тротуарам и мостовым, образуя «реки» и «моря». Недаром во Вьетнаме есть поговорка: «Дождь идет три дня подряд — уже наводнение. Солнце светит три дня подряд — уже засуха».

Сейчас погода беспокоила людей не только из-за урожая. Особенно волновались кинематографисты. Они то и дело звонили в До Сон — красивое курортное местечко на берегу Тонкинского залива, где шли съемки. Сообщение о том, что в До Соне сияет солнце и съемки идут своим чередом, радовало не только моих вьетнамских коллег, но и всю страну. Создание первого в истории Вьетнама национального художественного фильма вызывало в народе такую же радость, с какой были встречены пуск механического завода в Ханое, первые выпуски врачей и педагогов, окончание строительства нового сахарного завода и т. п.

Фильм «На берегах общей реки»* был показан в Ханое 20 июля 1959 года. Общая река — это Бэн Хай, на южном берегу ее живет с матерью девушка Хоай, а молодой рыбак Ван живет на северном берегу. Оба они участвовали в войне Сопротивления, познакомились в боях и полюбили друг друга. Наконец долгожданный мир восстановлен. Идут приготовления к свадьбе Хоай и Вана. Но как раз в день свадьбы власти Южного Вьетнама по приказанию американских империалистов запрещают сообщение между двумя зонами. Река стала отныне непроходимой границей между севером и югом страны. С этого дня река Бэн Хай становится свидетельницей преданной любви Хоай и Вана и их непримиримой ненависти к врагам, из-за которых они не могут быть вместе. Враги не могли навсегда разделить Хоай и Вана, односельчане помогли им встретиться на северном берегу.

Картина была горячо принята вьетнамским зрителем: в ней молодые кинематографисты взволнованно рассказали о страстном стремлении вьетнамского народа к воссоединению своей родины, которое было и остается первой, самой жгучей проблемой политической и духовной жизни страны.

Самая большая удача фильма «На берегах общей реки» — образ Хоай, созданный молодой обаятельной актрисой Фи Нга. Необычайно искренне и глубоко передает Фи Нга переживания своей героини. И это не случайно: образ страстно любящей Хоай, разлученной с любимым после закрытия границы

---

* У нас в прокате — «На берегах одной реки».

между севером и югом, был очень близок актрисе. Еще совсем молоденькой девушкой Фи Нга перешла с юга на север, чтобы вместе со многими другими своими соотечественниками бороться за освобождение и объединение родины. Оператор Нгуен Дак, снимавший свой первый художественный фильм, показал себя тонким, самобытным художником.

Фильм «На берегах общей реки» демонстрировался во многих странах мира и был отмечен как первая, многообещающая победа вьетнамских кинематографистов.

Развитию художественного кино уделяют в республике очень большое внимание. Правительство ДРВ сочло целесообразным организовать в Ханое первую национальную киношколу для подготовки кинорежиссеров, киноактеров, экономистов кинопромышленности, киносценаристов. Более 10 тысяч жителей Ханоя и провинций подали заявления о приеме. Учиться в школе хотели люди самых разных возрастов и профессий: рабочие, крестьяне, рыбаки, учителя, журналисты, торговцы, ремесленники, бывшие партизаны и партизанки, бывшие солдаты и офицеры Народной армии, жители городов и представители национальных меньшинств из отдаленных горных районов. И дело здесь было не только в любви к искусству, не только в личном желании каждого стать киноактером или кинорежиссером. Причина такого горячего отклика — в глубоком, самоотверженном патриотизме вьетнамцев, в их желании быть полезными стране в новом деле.

Отобранные для испытаний, как обычно, показывали этюды, пели. Все без исключения читали стихи любимых поэтов, а нередко и свои собственные.

Поэзия и песни — неотделимая часть жизни вьетнамцев. Стихи здесь любят и слагают почти все, от президента до простой крестьянки.

Вот молодой коренастый крестьянин, весь костюм которого состоит из одних шортов, читает перед приемной комиссией свои стихи:

Есть во Вьетнаме река одна,
Север и Юг поит она.
Я утоляю жажду ее водой
И южанин — брат мой...

Читает он стихи, как все вьетнамцы, нараспев. Он то почти поет, то переходит на речитатив. Голос его звучит то высоко и звонко, то, плавно опустившись на мягкие низкие тона, приглушенно гудит на одной ноте, словно осенний тоскливый дождь стучит в окно. Потом голос опять становится светлым и радостным, как будто ночь сменилась ясным днем и снова солнце греет рисовые поля, снова сияет жизнь. Во время чтения паренек держит себя предельно просто, естественно. Только в голосе да в искрящихся черных глазах чувствуется волнение. Вьетнамцы-экзаменаторы кивают в такт стихам, на их лицах сменяются грусть, радость, восхищение.

— Как вы понимаете значение искусства сегодня?— спросил председатель комиссии хрупкую девушку-крестьянку. Вместо ответа она прочитала стихи:

Народ — это море, великое море.
Искусство и книги — ладья.
Ладья на просторе, и голос наш в хоре —
Великое дело, друзья!

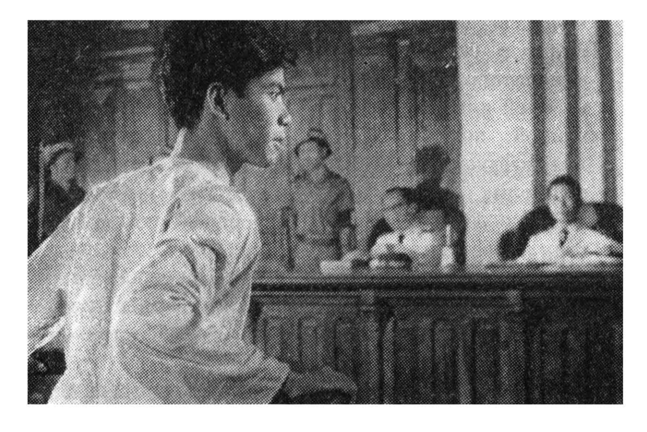
Начались занятия. Не все пошло сразу гладко и стройно. Состав учащихся был очень разношерстный. У одних не хватало образования и культуры, другие находились под влиянием западного буржуазного искусства. Были и сторонники примитивного, схематично-плакатного киноискусства. Если первыми советскими киноактерами были артисты глубоко реалистических школ МХАТа и Малого театра, то во Вьетнаме в этом смысле дело обстояло гораздо сложнее: старинный вьетнамский театр масок не мог играть такой роли в создании кадров для зарождающегося киноискусства Вьетнама.

Классическая опера — туонг—наиболее условный жанр вьетнамского искусства. Она носит явные черты китайского влияния, хотя туонг все же менее условна, чем китайская классическая опера.

Сюжеты туонг берутся обычно из исторических легенд и событий. Основные персонажи — национальные герои, короли, придворные, феодалы, сказочные герои, духи. Артисты в гриме, наложенном на лице как сплошная яркая маска, одетые в пышные красочные костюмы, кричат фальцетом. Каждое движение актеров имеет определенное традиционное значение. Вот актер поднял согнутую в колене правую ногу и описал ею круг. («Он сел на коня и уехал»,— шепчет мне переводчик.) Актер проделал то же самое левой ногой. («Это он приехал», — сообщает переводчик.) Зрители переживают: положительного героя обманул отрицательный герой. Но вот положительный персонаж, олицетворяющий честность, провел правой рукой по своей длинНющей седой бороде, и зрители дружно хохочут. («Значит, он обманщика разоблачит!»—шепчет довольный переводчик).

На сцене никого нет, кроме актрисы, машущей флажками. А зрители то шумно ликуют, то грустно замолкают. В чем дело? Оказывается, в зависимости от того, как актриса машет флажками, зрители узнают: враг отступает или враг побеждает...

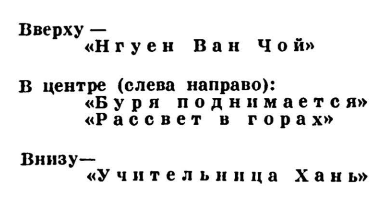
Понятно, что нам даже с переводчиком уследить за всеми перипетиями пьесы невозможно. Вьетнамцы знают условное значение каждого жеста. Но перед началом спектакля и по ходу действия ведущий непременно рассказывает содержание пьесы и выразительно комментирует все события. То, чего мы больше всего опасаемся—преждевременного рас-











Вверху —
«Нгуен Ван Чой»

В центре (слева направо):
«Буря поднимается»
«Рассвет в горах»

Внизу—
«Учительница Хань»



НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ДРВ

крытия интриги сюжета,— здесь ни актеров, ни зрителей не беспокоит. Мало того, на вопрос ведущего в зал: «А знаете ли вы, как зовут девушку?» — зрители, прекрасно знающие имя героини, отвечают: «Нет! Вы скажите, и мы узнаем». Туонг — это яркое зрелище и веселая игра-сказка.

Вьетнамский зритель настолько привык к комментариям ведущего, что эта старинная традиция перешла и в кино: во время демонстрации иностранного фильма диктор не только переводит диалоги героев, но и часто рассказывает сюжет и заранее объясняет зрителям, что сейчас герой будет делать или о чем он думает. Паузы фильма, которые киноартист так трепетно перенес на экран, вьетнамский диктор безжалостно заполняет рассказом о дальнейших действиях молчащего героя. Например, Отелло — Бондарчук трагически молчит на экране. А диктор в это время говорит:

— Отелло думает, как ему лучше убить ее, Дездемону — зарезать или задушить?

Я спросил диктора — переводчика одного из провинциальных кинотеатров:

— Зачем вы говорите в паузах?

Он ответил:

— Уважаемый, раньше я молчал. Но зрители написали жалобу, что я плохо работаю — деньги получаю, а говорю мало...

Меня очень беспокоило это пристрастие вьетнамцев и к условному театру и к такому разжевыванию содержания спектакля. Не помешает ли все это реалистической интерпретации режиссерами и актерами событий на экране? Но когда я попал в театр, где шли разговорные драмы и комедии, мои опасения развеялись.

Этот новый для Вьетнама театральный жанр получил широкое развитие во время войны Сопротивления и после нее и быстро завоевывает зрителя.

Вьетнамские драматические артисты вполне реалистически и с большим талантом и темпераментом исполняют роли героев современных вьетнамских пьес: «Член партии», «Ким Донг», «Победа справедливости», «Девушка Нян», «Профессор Хоанг». В этих пьесах рассказывается о жизни нового Вьетнама, о его людях, о его борьбе.

После Освобождения в Ханое были поставлены произведения европейских классиков: «Тартюф» Мольера, «Коварство и любовь» Шиллера, «Буря» Караджале, «Ревизор» Гоголя.

Огромный успех у вьетнамских зрителей имела «Любовь Яровая» Тренева. Очень тепло были приняты ханойским зрителем «Платон Кречет» Корнейчука и «Иркутская история» Арбузова.

В жизни киношколы большое значение имело то обстоятельство, что как раз в эти годы киностудия в Ханое начала выпускать первые национальные художественные фильмы. Это было огромным стимулом в работе учащихся. Но и для вьетнамской кинематографии, для ее развития организация Ханойской киношколы была как нельзя более своевременной: почти все главные роли в выпускаемых художественных фильмах исполняли студенты киношколы.

После фильма «На берегах общей реки» в 1960 году киностудия выпустила еще два художественных фильма — «Апельсиновый сад» и «Девушка со стройки». Оба эти фильма рассказывали о самых актуальных задачах, стоящих перед людьми, строящими социализм в Северном Вьетнаме.

В 1961 году на экраны страны вышли три художественных фильма — «Сувенир погибшего», «Супруги А-фу» и «Огонь на второй линии фронта»*.

Сюжеты этих картин очень различны, но все они объединены идеями свободы, гуманизма, равенства.

Фильмы, созданные пионерами вьетнамского художественного кино с 1959 по 1961 год, с убедительной наглядностью показывали, что молодые кинематографисты от картины к картине работают все увереннее и вдумчивее. Талантливые творческие находки, умелое построение мизансцены, уверенная работа с актерами, стремление раскрыть на экране внутренний мир человека, его характер, психологию — все это говорило о несомненном росте мастерства вьетнамских кинематографистов.

Естественно, что в первых фильмах было немало и творческих просчетов.

Но при всем этом было совершенно ясно и несомненно главное: кинематографисты ДРВ идут по правильному пути — по пути социалистического реализма, творчество вьетнамских кинематографистов основывается на верности лучшим традициям национальной культуры.

Древняя культура Вьетнама стойко выдержала долгие годы иностранного порабощения и сохранила свое национальное своеобразие и богатство. Искусство Вьетнама, сильное народными реалистическими традициями, в своем развитии творчески перерабатывало влияние художественной культуры соседних стран — Китая, Камбоджи и Индии. Об этом говорит, в частности, сохранившаяся древняя скульптура Вьетнама. Эта скульптура связана главным образом с религиозным культом Шивы и Будды, пришедшим во Вьетнам из Индии. Но даже древняя культовая скульптура Вьетнама ярко выражает стремление к правдивому, реалистическому отображению действительности. Особенно ясно видно своеобразие вьетнамского искусства в трактовке образа Будды: вопреки установленным индийским канонам, лицо вьетнамского Будды выражает не бесстрастное

* В советском прокате — «Джунгли в огне»

самоуглубленное спокойствие, а сдержанную внутреннюю энергию. Древние вьетнамские скульптурные изображения животных также отличаются реалистичностью, динамичностью движений и естественностью поз.

Прекрасные традиции древней национальной культуры бережно охраняются и развиваются в демократическом Вьетнаме. Народное художественное творчество здесь широко развито и очень интересно.

Правительство свободного Вьетнама с первых же дней независимости установило дружественные отношения и культурные связи со многими странами мира. Эти связи не прерывались даже во время тяжелейшей девятилетней войны Сопротивления.

В джунглях переводились и печатались произведения Маркса и Тагора, Горького и Островского, происходили встречи с прогрессивными журналистами. В джунглях снимали свой фильм о героическом Вьетнаме советский кинорежиссер Кармен и операторы Мухин и Ешурин.

В джунглях же состоялась и первая встреча широкого вьетнамского зрителя с советской кинематографией: в самых отдаленных, непроходимых лесах бойцы Народной армии и партизаны с восторгом смотрели такие фильмы, как «Чапаев», «Рядовой Александр Матросов», «Зоя», «Она защищает Родину», «Член правительства», «Секретарь райкома», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке». Эти фильмы вселяли в их сердца еще большую уверенность в победе, силу и бодрость.

Вот что рассказывает один из деятелей вьетнамского кино Фам Туан Хань: «Объективности ради надо сказать, что и во времена колониализма во Вьетнаме тоже показывали так называемые «художественные фильмы», которые в какой-то степени воздействовали на умы и души народа. Но что это были за фильмы! Их ставили исключительно с коммерческой целью. Они пробуждали в человеке низменные чувства, звериные инстинкты, прививали нравы буржуазной морали. И после всего этого мы увидели советские фильмы, высокоидейные, гуманные, воспитывающие у людей чистые, благородные чувства. Можете себе представить, какое моральное и эстетическое влияние они оказали на наш народ!»

...В основу трех дипломных фильмов легли написанные студентами-постановщиками сценарии. Сценарии очень разные, но тема у них одна — война. И это понятно: все режиссеры — бывшие солдаты, сражавшиеся в недавнюю войну Сопротивления.

Фильм «Два солдата» ставил режиссер Ву Шон, 35-летний южанин, солдат, затем кинооператор-документалист.

...Идет тяжелый бой. Солдат Кинь узнает в пленном французе убийцу своей жены. Да, это он убил жену Киня, сжег его хижину, оставил без матери и без крова его маленького ребенка! Жгучая ненависть и жажда мести вспыхивают в душе Киня, его охватывает желание немедленно убить француза. Но командир приказал отвести пленного в штаб, и Кинь ведет его... Идут два солдата, один — захватчик, другой — защитник своей родины, и постепенно выясняется, что у этих солдат есть и нечто общее. Кинь узнает, что пленный тоже крестьянин, да еще и батрак. Зачем же этот крестьянин пришел сюда, к ним? Заставили? Так надо было не убивать таких же, как ты, крестьян, а повернуть оружие против своих господ и угнетателей.

В роли Киня впервые снимался выпускник школы Лам Той. Той с настоящей взволнованностью, очень тепло и психологически верно раскрывает душевный мир вьетнамского солдата. То он необузданно горячий, жгуче ненавидящий своего врага — убийцу, то он дисциплинированный солдат, который должен выполнять приказ командования, то рассудительный и добрый человек, способный понять многое.

Режиссер Ву Шон тонко и убедительно показал в фильме моральное и физическое превосходство вьетнамского бойца над колониальным солдатом. От кадра к кадру Кинь своей выносливостью, находчивостью, ловкостью, умом и благородством покоряет зрителя. И то, что он не мстит своему врагу за причиненное ему личное горе, а решает отдать его на суд как врага народа, еще раз убеждает в глубокой человечности вьетнамцев.

Высокой драматичности достигает молодая актриса Тхань Туй в роли крестьянки, потерявшей дочь во время бомбежки.

Герои фильма почти не говорят, но напряженный внутренний диалог полностью доходит до зрителя. В таких эпизодах, как отдых у заброшенного поля, вызывающего у обоих солдат одинаково горькое чувство, или бомбежка, когда они вместе толкают арбу, помогая обессилевшей женщине, большая идея решается просто, неотразимо точно и выразительно. Фильм очень хорошо снят оператором Хонг Мэ. Превосходны кадры боя, джунгли, портреты.

Роль французского солдата-легионера играл Конг Хунг. Он не актер, а техник по специальности. Хунг — австриец, бывший солдат французского экспедиционного корпуса. Убедившись в жестокой бесчеловечности и подлости грязной колониальной войны в Индокитае, он перешел на сторону борющегося Вьетнама и взял себе вьетнамское имя. Знание жизни колониальных солдат помогло Хунгу создать правдивый образ.

И во всех вьетнамских фильмах роли иностранцев-колонизаторов исполняют бывшие легионеры, судьбы которых схожи с судьбой австрийца Хунга. Все они добровольно остались после восстановления мира во Вьетнаме, где нашли свою вторую родину.

Фильм «Птичка-белоглазка» («Засада») ставили режиссеры Тран Ву и Нгуен Ван Тхонг. Оба они сражались в войне Сопротивления. Тран Ву затем был редактором газеты, Ван Тхонг — художественным руководителем ансамбля.

В этом фильме рассказывается о том, как у реки на юге жила вместе с отцом девочка Нга, радостная и вольная, как птичка, которую она приручила. Прекрасно все вокруг: спокойная река, отражающиеся в ней высокие облака, родная хижина в зеленой роще и тишина. Но тишина эта обманчива: в стране идет война с захватчиками.

Однажды, когда рыбак ждет партизан, приходят враги. Отца схватили, а Нга не смогла дать условный сигнал. К переправе приходят партизаны. Нга громко кричит им, чтобы они уходили — здесь враги! Раздается выстрел, и девочка как подкошенная падает на прибрежный песок.

В этом фильме постановщики Тран Ву и Нгуен Ван Тхонг показали себя образно мыслящими, владеющими языком кино режиссерами. Они поэтически раскрывают идею фильма, лаконично и точно достигая выражения большой мысли через детали. Мизансцены очень выразительны и жизненно правдивы, видна умелая режиссерская работа с актерами. Совершенно естественно и вместе с тем глубоко поэтично играет девочку Нга тринадцатилетняя школьница То Уен.

Оператор фильма Данг Бай великолепно снял чудесную природу родной страны. Полные поэзии пейзажи органически сочетаются с действием, углубляют драматургию. Создатели фильма нашли очень точный ритм для воспроизведения неторопливой жизни людей среди мягкой, спокойной природы.

Прекрасное образное решение найдено в эпизоде, когда девочка первый раз самостоятельно плывет в лодке: в зеркале реки с отражающимися в нем облаками девочка, взмахивающая веслами, словно крыльями, кажется летящей в небе птицей.

В фильме звучит светлая, чистая, словно пронизанная свежим речным воздухом музыка композитора Хоан Вана.

Полнометражный художественный фильм «Однажды ранней осенью» ставили по своему сценарию режиссеры-выпускники киношколы Гю Ван и Хай Нинь. Хай Нинь до поступления в школу был режиссером документальных фильмов. Гю Ван — высокообразованный и эрудированный человек несгибаемой принципиальности, неиссякаемой энергии, жизнерадостности и работоспособности, поразительной в этом маленьком и слабом на вид существе. В киношколе Гю Ван был не только студентом, но и преподавателем (он читал историю мирового кино), нашим верным помощником, товарищем и другом.

Сюжет для фильма был взят из рассказов близких авторам людей. Вот он. Начало осени. В стране идет большое мирное строительство. Народ, изгнавший со своей земли ненавистных захватчиков, победивший голод и разруху, трудится с огромным воодушевлением. Но почему же на лице Тхом, одной из лучших сварщиц стройки, нет-нет да и появится выражение какой-то задумчивой грусти, печального раздумья? Сегодня у Тхом особенный день: ее одиннадцатилетний приемный сын Ха Шон уезжает учиться в СССР. Тхом и радуется за мальчика и грустит — она останется одна.

Неожиданно Тхом сообщают, что родная мать Ха Шона, которую все считали погибшей, жива и лежит в больнице — у нее открылись старые раны. У постели больной Тхом с новой силой охватывают воспоминания... Больная — известная в стране бесстрашная партизанка — приходит в себя, узнает Тхом и Ха Шона. Она просит Тхом пока не говорить сыну, кто его родная мать: когда вырастет — узнает, а пока пусть едет спокойно.

Гю Ван и Хай Нинь в первом своем фильме показали себя художниками большой темы, широко мыслящими и умеющими воплотить свои мысли в ярких поэтических образах. Им удалось создать масштабное и живое полотно кипучей жизни освобожденной страны, динамический образ народа, стремительно идущего вперед к единой цели. В фильме победно звучит пафос созидания, слышен новый ритм радостно-напряженного свободного труда. Значительность замысла, богатство мыслей, разнообразие психологических красок, композиционная четкость — все это придало произведению широкое полифоническое звучание.

Гю Вану и Хай Ниню принадлежит честь открытия таких теперь признанных звезд вьетнамского экрана, как Ча Жанг и Тюэ Минь, тогда еще выпускниц киношколы, снимавшихся впервые. Когда Ча Жанг была выдвинута на роль жены Киена, высказывались опасения: сумеет ли хоть и талантливая, но такая юная девушка (Ча Жанг едва исполнилось 18 лет) создать образ любящей жены и матери, рачительной хозяйки своего дома, ревнивой хранительницы домашнего очага? Но режиссерам не пришлось раскаиваться в выборе: Ча Жанг исполняет свою первую роль с поразительной правдивостью, с настоящей живой взволнованностью, с глубоким проникновением в духовный мир женщины — жены и матери, у которой война отняла все ее счастье, но дала ей мужество и силу в борьбе.

Уверенно и свободно играет свою роль актриса Тюэ Минь, создавшая точный и выразительный образ разведчицы Тхом. У Тюэ Минь удивительные, говорящие глаза. Они как бы насыщены внутренней жизнью и рассказывают о ней предельно вырази-

тельно и правдиво, без малейшей фальши. Тхом — яркий образ представительницы вьетнамской молодежи, которая во время войны Сопротивления шла на смерть ради освобождения Родины, а в мирные годы стала самой активной строительницей новой жизни. Эти правдивые типические образы вьетнамских женщин с различной судьбой и психологией, по-разному пришедших в ряды борцов за свою родину,— большая удача фильма.

Выразительный образ крестьянина Киена создал артист драматического театра Ча Занг, сумевший скупыми средствами показать внутреннюю силу и высокое человеческое достоинство своего героя. Образ умного и мужественного разведчика Зыонга создал выпускник актерского факультета киношколы Кюи Ан. В фильме успешно впервые выступили и другие актеры — выпускники киношколы.

Построение мизансцен, поведение актеров, отказ от излишне сложных самодовлеющих ракурсов — все это преследует одну цель: достижение правдивости ситуации. И этой цели, на наш взгляд, авторы сумели достичь. Веришь всему, что происходит на экране,—словно сама жизнь течет перед зрителем.

Оператор Хонг Шэн снял фильм очень динамично, с большим внутренним темпераментом, внеся свою щедрую долю таланта и мастерства в осуществление режиссерского замысла. Великолепно снята широкая многоплановая панорама стройки.

Оператора Шэна на родине неспроста называют вьетнамским Урусевским. Отсутствие нужной техники — тележки, рельсов, кранов — сделало из Шэна необыкновенно изобретательного и подвижного оператора. С «конвасом» в руках он искусно и темпераментно снимает панорамы, делает наезды и отъезды. Когда единственный на студии операторский кран бывает занят на других съемках, Шэна это не огорчает. В таких случаях он пользуется «краном» собственной конструкции: подвешенный к подвижно укрепленному на высокой бамбуковой треноге шесту, который можно поднимать, опускать и поворачивать в стороны, Шэн ухитряется добиваться отличных результатов. Видя на экране полные жизни и движения кадры, блестяще снятые сложные панорамы и пейзажи, зритель никогда не догадается, что все это достигнуто оператором главным образом талантливой изобретательностью, терпением и самоотверженностью.

Фильм «Ты Хау»* тоже о войне. Судьба крестьянки Ты Хау, роль которой исполняет Ча Жанг, очень похожа на судьбу ее первой героини — жены рыбака Киена в фильме «Однажды ранней осенью». Ты Хау, как и жена Киена, счастлива в своем тесном семейном мирке. Безгранична ее любовь к мужу, к ребенку. Как и Киен, Ты Хау хочет жить тихо и спокойно, ни во что не вмешиваясь. Ведь война ведется против коммунистов, а как говорит вьетнамская пословица — «на базаре и без нас многолюдно». Но навязанная захватчиками война всколыхнула всю страну. Каждый честный вьетнамец встал на защиту своей родины. Ушел в партизаны и муж Ты Хау. Война вторглась в мирную деревню Ты Хау, в ее дом, в ее личную жизнь. Все разрушено, все потеряно, жизнь искалечена, поругана. Но невыносимое горе не раздавило, не сломило Ты Хау. Переплавившись в жгучем пламени страдания, оно стало грозным оружием мщения и борьбы. Ты Хау становится бесстрашной, любимой народом партизанкой. Так обе героини Ча Жанг через жестокие уроки войны приходят к пробуждению сознания, к ясному пониманию того, что не может быть счастья, если нет главного — свободы родины.

В фильме раскрываются образы простых людей Вьетнама, их чистые, горячие и благородные сердца, ясный и пытливый ум. Ни трудности военных лет, ни голод, ни тюрьмы захватчиков не могут сломить, остановить силу народа.

Удача фильма обусловлена прежде всего правильным выбором исполнительницы роли главной героини. Когда бы мы ни встречались с Ты Хау — в прекрасную пору ее юности, в дни первой любви, в трагические минуты разлуки с любимым мужем, в партизанском отряде, в подполье, Ча Жанг всегда заставляет верить ей и быть взволнованными соучастниками происходящих на экране событий.

Невозможно без волнения смотреть, как обесчещенная легионером, обезумевшая Ты Хау бежит к бушующим волнам навстречу смерти. Возвращение ее из мрака отчаяния к жизни Ча Жанг показывает необыкновенно естественно и убедительно.

Показывая с почти документальной достоверностью эпизоды войны, ужасы жестоких страданий и смерти, авторы фильма делают это без всякого натурализма — картина отмечена печатью правды настоящего искусства.

То, что четыре вьетнамских фильма о войне были отмечены призами международных фестивалей, говорит не только о признании их художественных достоинств. Протест против поработителей, против войны, выраженный их фильмами, нашел горячий отклик в сердцах зрителей, потому что в наши дни сохранение мира на земле является проблемой номер один для миллионов людей.

Во всех четырех фильмах — «Птичка-белоглазка», «Два солдата», «Однажды ранней осенью» и «Ты Хау» — реалистично и достоверно воспроизведены героические страницы истории борющегося за свободу вьетнамского народа и, самое главное, глубокий душевный мир главных действующих лиц.

* В советском прокате — «Женщина с южного берега».

Жизнь показала, что молодое киноискусство Вьетнама, окрыленное идеями социализма, воплотившее в своих произведениях идеи свободы, гуманизма, мира и дружбы между народами, завоевало любовь своего народа и мировое признание. Высокое искусство не боится правды, не стесняется показать противоречия во всей их драматической остроте, сказать об ошибках и тяготах. Но одно ясно: говоря о жизни, оно должно передавать ощущение ее полноты, истину исторических судеб. Сердце художника, если оно отдано народу, не может лгать. И такая правда, правда, соразмерная эпохе, способна жечь сердца, волновать и воспитывать, способна заставить думать и от дум переходить к делам, вести людей на подвиг.

С 1959 года, когда вышел на экраны первый художественный фильм «На берегах общей реки», вьетнамские кинематографисты создали еще 17 художественных картин. Такие фильмы, как «Белый дым», «Дела моей деревни», «Еще один шаг», рассказывают о мирной созидательной жизни молодой Демократической Республики Вьетнам, строящей социализм.

Всенародная война против американских агрессоров, за независимость родины ставит перед кино Вьетнама важную задачу. Новый художественный фильм «Буря поднимается», а также выпущенные недавно документальные ленты отражают жизнь пылающего в огне Вьетнама, мужество и героизм его защитников, воспитывают массы в духе патриотизма, вселяют веру в победу.

В суровые для Вьетнама дни появился фильм «Буря поднимается» (режиссеры Гуй Тхань, Ле Гуен).

Брат и сестра встречаются после десятилетней разлуки. Но теперь они враги. Он — Фыонг — офицер марионеточной армии, а она — Ван — партработник, остававшаяся все эти годы со своими односельчанами, разделяя их радость и горе.

В образе Фыонга мы видим тысячи простодушных, доверчивых, обманутых юношей — жителей Юга. Их сознание отравили ядом грязной, подлой лжи о коммунизме и коммунистах, вымуштровали, дали им в руки оружие и сделали братоубийцами. Тюремные пытки не могут сломить Ван. Ее мужество и стойкость пробуждают ненависть к палачам у солдат карательной роты. Фыонг уже не может стрелять в родную сестру, он поворачивает оружие против янки — общего врага всего вьетнамского народа.

Фильм «Буря поднимается» пользуется большой популярностью в стране.

Фильм «Молодой боец» (режиссеры Хай Нинь, Нгуен Дык Хинь) рассказывает о борьбе против французских колонизаторов.

Идет неравный бой. Вьетнамский солдат вооружен ножом — противник автоматом. У вьетнамца всего одна граната. Враг — в танке. Но вьетнамец уверен в своей правоте, свобода родины зовет его умереть, но не уступить врагу. Он должен победить, должен! — и он побеждает!

«Молодой боец», «Буря поднимается» и «Ван Чой» гневно обвиняют захватчиков, свидетельствуют о непоколебимой воле вьетнамского народа изгнать с родной земли интервентов.

Появление на экранах таких фильмов, как «Буря поднимается» и «Молодой боец» — явление закономерное. Именно сейчас люди хотят видеть и как можно больше узнать о войне во Вьетнаме. Но, несмотря на это, авторов этих фильмов нельзя не упрекнуть в том, что они порой остаются верными традициям плакатно-агитационного искусства. Их картины имели бы большее воздействие на умы и сердца людей, если бы режиссеры глубже раскрывали тему, психологию героев и их поступков.

Ныне в ДРВ работают четыре киностудии: художественных фильмов, хроникально-документальных, научно-популярных и мультипликационных и кукольных фильмов.

Более чем в 40 странах демонстрируются документальные и художественные фильмы демократического Вьетнама. Большим успехом пользуются вьетнамские фильмы в Индокитае, во всей Восточной Азии, в странах Африки.

Количество кинотеатров и кинопередвижек все увеличивается. Недавно в Ханое и в большом портовом городе Хайфоне были открыты широкоэкранные кинотеатры. Завершается строительство большой киностудии, которая будет выпускать 25 цветных и черно-белых фильмов в год. Здесь будут дублироваться на вьетнамский язык фильмы многих стран мира.

Рядом с новой студией строится здание будущего института кинематографии, который вырастет в дальнейшем на базе Ханойской киношколы.

В творческий коллектив новой киностудии вливаются молодые режиссеры, операторы, сценаристы, художники, окончившие творческие вузы СССР, ГДР и других социалистических стран, и вместе со старшим поколением вьетнамских кинематографистов они создадут произведения, нужные вьетнамскому народу и достойные его...

...Нынешняя поездка была краткосрочной, программа ее — насыщенной. Главное, что мы увидели в дорогом нашему сердцу Вьетнаме,— уверенность народа в победе над интервентами. Творческие работники страны отдают весь свой талант для достижения этой благородной задачи.

Ханой — Москва

«ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ»

(*Италия*)



Замысел фильма возник еще в шестьдесят втором году, но не получил хода. Это кажется странным, потому что предлагал его режиссер, чье имя в итальянском кино называется прямо вслед за именами Висконти, Феллини и Антониони. Пазолини предлагал экранизировать Евангелие от Матфея — продюсеры, которые с сотворения кино не перестают хлопотать об экранном использовании Ветхого и Нового завета, должны были бы рвать из рук заявку, тем более что как раз в это время Дино Де Лаурентис анонсировал огромный цикл библейских картин, которые снимут на его деньги десять или пятнадцать корифеев мировой режиссуры (не имея, впрочем, окончательного согласия ни одного из них). Но с Пазолини никто не спешил договариваться. Простосердечно боялись подвоха. Имели на то основания. Только что кое-как развязались цензурные неприятности с киноновеллой Пазолини «Овечий сыр» из фильма «Рогопаг», где объевшийся с голодухи люмпен взаправду умирал на кресте при съемках какого-то очередного боевика, исполняя в сцене Голгофы роль одного из разбойников, распятых вместе с Христом. В «Маме Рома» в той же позе распятия издыхал в полицейском участке злосчастный подонок, низколобый и обожаемый сын римской проститутки — наскандаливший во время очередного «привода» и мастеровито прикрученный за руки, за ноги. В этих распятиях была и кощунственность и пародийность — притом что оставался трагизм; может быть, и кощунственностью и пародийностью трагизм восстанавливался в своей первоначальности, в своем смысле: богатые распинали неимущего, благонамеренные — отщепенца.

Есть традиционный, тысячекратно утвержденный ракурс взгляда на крест — от его подножия, снизу вверх, так, что размах рук висящего над тобой кажется знаком взлета, прообразом предстоящего ему, распятому, вознесения. В «Маме Рома» ракурс обратный, с тем же расстоянием от высокой точки до низкой, но на высокой точке смотрящий, съемочная камера, а внизу, на плоскости казенного пыточного стола — распяленное тело. Распятие без перспективы вознесения. Социальное распятие.

Нет, правда, можно понять продюсеров. Атеист, аналитик, человек резко обозначившихся политических интересов, левый из левых — кто же ему поверит, что к Евангелию он, Пазолини, обратится без задней мысли, «просто снимет».

Между тем Пазолини обещал и выполнил обещание просто снять Евангелие. «Вот как я это представляю себе: от строчки до строчки следовать тексту евангелиста Матфея, не делая ни сценария, ни режиссерской разработки. Переводить с максимальной верностью в изобразительный ряд... Ни одной лишней фразы в интересах монтажа». Так писал Пазолини консультировавшему фильм богослову доктору Карузо. В газете «Джорно» от 6 марта 1963 года Пазолини уточнял и конкретизировал, что именно влекло его к древнему тексту с его «смесью яростного мифа и прикладных лозунгов», с его «энергией ужасной, почти физической, почти мышечной», с мощью зова. Пазолини перечитывал Евангелие впервые после детских лет и отложил книгу, «испытывая потребность откликнуться, что-то сделать. Что-то н а д о сделать, нельзя оставаться в стороне». Эта книга, грубая, страстная, мужицкая, и сегодня виделась режиссеру свежей и палящей, взнесенной, как пылающая дубина, среди «серой оргии цинизма, иронии, хамской житейщины, компромиссов, приспособленчества, выхваления собственной единственности, неведомой людям массы».

Кажется, что Пазолини прочел и поставил Евангелие от Матфея, как читали его народные проповедники, вожди еретических восстаний средневековья — буквально и пропагандистски, в первозданности бытового рассказа и в дерзкой иносказательности притчи-лозунга, так, чтоб евангельская «секира при корени» вмиг обернулась бы топором повстанцев. Это история мятежника и вождя. Хроника и легенда похода.

Кажется, что Пазолини нет дел до того, кто раньше его громоздил кино-Иерусалимы, сколько гримеров налепляли белокурые бородки и обеспечивали божественное милосердие во взоре, какой диетой томил Дювивье Робера Ле Вигана в своей «Голгофе» и как там умывал руки Габен — Понтий Пилат, как уживалась нагорная проповедь с гонкой колесниц в «Бен-Гуре»,— он не снисходит до полемики и язвительности, для него всего этого как бы нет. Есть во всех смыслах голая земля.

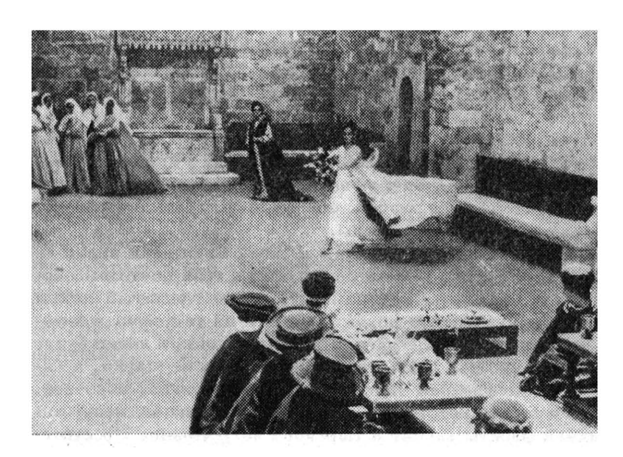
Голая земля — это постоянный образ фильма. Ничто не растет, словно и не может и не должно расти. Земля, по которой можно только идти, в ярости топтать ее. Земля, которая может прахом дымиться под копытами лошадей, тихонько вздыматься пыльным облачком, когда по ней проведут осла, несущего на себе весь снявшийся с места дом. Земля, которая может впитывать кровь,— кровь пойдет в нее, когда набившие руку дружинники по свистку приступят к избиению младенцев или когда профессиональный палач заголит шею Иоанну Крестителю и с хряском снесет ему голову; когда с ужасным мягким звуком войдут в ладонь и в древесину креста здоровенные гвозди.

Мы бы сказали, что это пустыня, если бы голая, каменистая, неприютная земля не кишела многолюдьем. Она кажется разбитой в пыль миллионами ног, вытоптанной, убитой. Скалы здесь изрыты норами, это какие-то соты нищеты, в которых скапливается не мед, а гной и желчь. И здесь нет лилий Благовещенья — цветам негде вырасти, их бы изломали со злобой, они были бы здесь неуместны, оскорбительны, ненавистны.

Пазолини снимет однажды в своем Евангелии лилии — снимет утонченно юное лицо девушки и тень почти высокомерного, чистого неведения на нем, снимет залитый легким предвечерним светом покой, похожий на те покои, в которых художники Возрождения писали мадонн, и лилии будут спутниками этой девы. Но зовут ее здесь не Мария, а Саломея, удочеренная Иродом, и после ее тихой, короткой, совсем не сладострастной пляски под родниковое пение античной флейты казнят в тюремной вони Иоанна Крестителя. Цветы здесь иродовы, а не христовы. И среди скупых наставных чудес Христа будет-таки здесь чудо наказания







«Евангелие от Матфея»

дерева, которое цветет себе — не ко времени и среди голодных. Гнев Иисуса ударит смоковницу, как молния, и та обуглится, осыплет спекшиеся листья, умрет.

Это испепеление бедного дерева в пыльном деревенском садике — одна из отгадочных ключевых сцен фильма.

Иисус Матфеева Евангелия ни разу не является в палаты богачей, чтобы, как через века Савонарола в своей впавшей в грех всяческого изобилия Флоренции, требовать «всесожжения суст», чтобы вспарывать пуховики и сбрасывать с пиршественных столов яства и кубки. Он вторгается обличителем в лачуги, как смерч, проходит по улицам, где ползают голые дети. Перед ним иссеченные нуждой, костистые людские лица, провалившиеся рты старух, которым не больше сорока, мышцы, изношенные вечным и бесплодным трудом. За каждым стоит история целой жизни — он не вглядывается ни в одного, обращается ко всем. Ему словно бы все равно, держат ли человека на месте тысячные угодья или топчан, застеленный ветошью. Слово «иметь» для него лишено оттенков количества, оно всегда лишь ненавистная антитеза освобождающему дару «не иметь». Голодных он клеймит за презренную заботу о хлебе насущном, идущий за ним должен бросить плуг и рыбачью сеть. Этот сын божий воистину сын того свирепого первобытного небесного вождя, который с горделивостью свидетельствовал о себе устами пророков: «Я топтал народы в гневе моем. Кровь их брызгала на ризы мои, я испятнал все одеяние мое». Он тоже топчет, тяжелым молотящим пестом своей исступленно-монотонной проповеди толчет всех в прах, в порох. Этот прах взвивается, стоит подуть ветру. Этот порох взрывается, стоит поднести огонь.

Ничего не стоит сняться с места. Приходит ангел, говорит, что надо уйти — уходишь. На осла кладут узел с постелью, на узел Иосиф подсаживает Марию, у Марии на руках ребенок. Взял осла под уздцы — пошли. Потом на каком-то ночлеге ангел скажет, чтобы возвращались. Заливают водой кострище, пар над золой, уходят. Когда-то окаменела жена Лота, оглянувшись на город, который ей велели бросить, — эти не оглядываются, им не на что.

Легкость возможности бросить все без оглядки становится счастьем. Одна из высших эмоциональных точек картины — призвание апостолов. Иисус и в них не вглядывается, зовет наугад, уносит за собой, как поток, как высокая вода. Да в кадре и есть здесь вода—свободный отлогий берег, живая и влажная игра солнца на низкой волне, живая и нежная игра света на волосах бегущих юношей. Всю свою жизнь и минуту тому назад они, сыновья Зеведеевы, жили здесь, ставили и выбирали сети. Сейчас они бросают эту жизнь и эти сети так, как по слову Иисуса расслабленный бросит одр свой, с которого не вставал никогда. В картине Пазолини, где почти ничто не длится долго, где камера Тонино Делли Колли органически лишена внимательной, останавливающейся, дробящей пристальности, знаменателен этот неожиданно длительный кусок счастливого бега навстречу зову. Отсюда начнется центральная часть картины — проповедь-поход; и ритм марша, устанавливающийся здесь отныне, марша с чудесами на привалах, станет единственно необходимым.

В памяти людей, быть может, даже и не читавших Евангелия, поучения и притчи Иисусовы закреплены как бы в интонации тихой беседы, интимного обращения. Но, видно, неспроста в первых же заметках Пазолини о слоге евангелиста Матфея было сказано о смеси романтизма и варварства, о резком по-площадному, мощном ритме его, об одержимом ораторстве. Все произносимое Иисусом в фильме говорится или в движении, или в атаке. Идет проповедь — идет в буквальном смысле слова, шагает без поклажи, гремит, еле оборачиваясь к пыльной толпе апостолов. Их всего двенадцать счетом, но это толпа, потом она станет больше. По следу ее, уходящей в пустую и каменис-

тую глубь, возникает будто воздушная воронка, встречных втягивает в нее. Чудеса, как мы уже сказали, на привале или на обочине. Главное не в них — кстати, и у Матфея чудеса немногочисленны и агитационны: они требуют веры и даются в награду за нее. И даже в нагорной проповеди, где мизансцена вроде бы задана безоговорочно — вот учитель, а вот недвижно внимающие ему,— Пазолини отыскивает тот же смысл марша и атаки. Кажется, что проповедь идет годы, в каком-то сплошном, недробимом на часы и дни времени: в плотных стыках, один за другим взрываются на экране крупные планы одного и того же лица; это лицо вписано то в свет, то в тьму, за ним то духота, то ветер, то холод зимней бури. Фон дематериализован — это человек на фоне времени. Он говорит всем и никому, говорит без конца, как долбят на камне, как трением добывают огонь.

Если в старом фильме Гриффита, снятом без малого за полвека до работы Пазолини, Иисус Христос был жертвой и антагонистом нетерпимости, то герой «Евангелия от Матфея» — сама нетерпимость. Опять же в этом режиссер, вопреки жалобным и многочисленным протестам, что Христос «был не такой», мог сослаться на текст, на обжигающие сухим огнем инвективы Христа: «О, род неверный и развращенный! Доколе буду с вами? Доколе буду терпеть вас?», «Порождения ехиднины!.. Род лукавый и прелюбодейный!..» И почти непонятная в своей жестокости сцена, когда Иисус перед толпой отрекается от старухи матери и братьев, тоже ведь не выдумана постановщиком: этот Иисус ощущает себя сыном идеи, и простейшая житейская любовь к ближнему для него едва ли не большие путы, чем ненавистная ему забота о хлебе и крове.

Энрике Ирасоки, испанский студент, в числе иных непрофессионалов приглашенный Пазолини сниматься, меньше всего эту нетерпимость смягчает или оспаривает. Не поэтизируя ее (поэтичность вообще несвойственна картине), он ее возносит. Здесь святость нетерпимости. Благодать нетерпимости. Мученичество и триумф ее.

Этот юноша, поначалу так похожий на мать женственной правильностью черт, нежным овалом лица и непроницаемой тишиной взора, начав свою проповедь добра, постепенно становится почти ужасным. Догматиком добра. Вот уж поистине не мир, но меч! Вот уж поистине пришел рассечь все привычные частные связи, чтобы слить людей в связях иных, всеобщих и безличных. «Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее». Герой Ирасоки должен был бы докончить: «и человека с самим собою». Впрочем, не это ли самое говорит он у Матфея: «сберегший душу свою потеряет ее; потерявший душу свою ради меня сбережет ее». Здесь человеку должно потерять душу, потерять «я» для того, чтобы стать сопричастным маршу-идее, обрести некую новую общую жизнь, всю состоящую в этом движении. Герой Ирасоки сам первый приносит такую жертву—теряет, сбрасывает себя, как теряет юношескую нежность черт, блеск молодых волос. Становится тем, каков он есть здесь, одеревеневшим от какого-то нравственного усилия, как одеревеневает мускул от постоянного напряжения. Бледный, с пересохшим на митингах горлом, привыкший спать где придется и не раздеваясь, подпольщик древней Иудеи, с памятью, перегруженной цитатами,— ведь и у Матфея мужицкая наглядность притч соединена с каменным начетничеством, с сокрушительными ссылками на предшественников.

В этом человеке — с пыльными косицами долго не стриженных и не мытых волос, с этим его каким-то нищенским, каким-то бабьим вязаным черным платком в дырьях, с его абсолютным и полным бескорыстием, с его пламенностью и его всеупрощающей прямотой — есть притягательность неотразимая. Но, требуя, чтобы все шли за ним, он не







«Евангелие от Матфея»

всех еще возьмет: не всех удостоит влиться в массу. Стать частью множества он допустит только отрекшегося от собственной единственности. Отсюда та презрительная внятность, когда он разъясняет, чего не хватает его кроткому и доброму собеседнику, щедрому жертвователю и страннопримцу, чтобы стать его, господним. Легче верблюду пройти в игольное ушко, чем этому худощавому, застенчивому правдоискателю из богатого и интеллигентного дома влиться в колонны великого похода.

Пазолини последовательно и вдребезги разбивает всяческую интимность, смягчающе наросшую на его сюжет. С первых тактов картины, еще с титров ее вместо рождественских уютных гимнов обрушивает он в зал тяжелый ритуальный гром самбы, этой хоровой молитвы, которая поется и пляшется под грохот первобытных барабанов. Вслед за негритянской «черной самбой» в партитуру фильма войдут негритянские псалмы-спиричуэлсы, наши «Вы жертвою пали». И русская крестьянская песня «Ах ты, степь широкая» пойдет за Христом и парнем, несущим его крест, сначала по узким ступенчатым лестницам Иерусалима, сквозь месиво плачущих и любопытствующих, а потом в толпе все более редеющей, далеко за город, по загаженной земле свалки, к Голгофе, которая где-то рядом с живодерней. И воскресение означится опять же грохочущим экстазом самбы, ее ликованием, вырывающимся в секунду, когда отвалены каменные двери гроба и ангел говорит: «Его здесь нет: он воскрес, как сказал».

Это музыка хоровая, так сказать, в философском смысле слова. За ней единые ритмы человеческих множеств, их слиянность в трагедии и торжестве. Здесь нет лейтмотивов героев, органически не может их быть, как нет и закадрового музыкального монолога «от автора». Пазолини берет эту «хоровую» музыку, зная, что именно она лучше всего сделает то, что ему нужно: введет в картину пласты общих, массовых чувствований, простейших и мощных.

Даже такое, кажется, интимное чувство, как умиление, здесь — сберегая всю свою проникновенность — прежде всего сливает людей, как сливают их воедино общий страх или общая ярость. И не случайно мизансцена поклонения волхвов, обычно разыгрывающаяся на полотнах в лирической замкнутости пещеры с яслями, обычно вписанная в круг, в нерушимую сферу созерцательного покоя, здесь напоминает разомкнутую, драматически многолюдную, со спиралями разнонаправленных движений композицию сцены проповеди Иоанна Крестителя, похожего у Пазолини и на пророка и на городского сумасшедшего, как напоминает и сцену избиения младенцев. Такой же бугор, то же роящееся движение по пяти, шести, восьми тропинкам вниз, даже не тропинкам, по промоинам от зимних дождей.

Есть почти пугающая, незащищенная открытость того, что обычно людям дано пережить наедине с собою. Всем видно, всем отдано пухленькое, такое, казалось бы, принадлежащее лишь отцу с матерью детское тельце в перевязочках, как всем видна, всем отдана светящаяся, совершенная нежность волхвов, их с необыкновенной для этого фильма пристальностью рассмотренные лица — наивные, морщинистые, прекрасные.

Это фильм о резкой властности идеи над человеческими множествами, и сам он по природе своего контакта со зрителем резко властен. Он воздействует почти небывалой силой соединения монументальности и моторности, воздействует мощью того, что мы определили бы как назывательность. Здесь хлеб есть хлеб, кровь есть кровь, ангел есть ангел. Иное дело, что каждое из «просто названного» вызывает в зрителе сложнейший, многоголосый отзвук ассоциаций.

Этот фильм о «голой земле», о нищете, которой природно ненавистно всякое богатство, в том числе и богатство культуры, сам по своей эстетической природе вовсе не аскетичен, весь пронизан токами культуры. Суровость документальных съемок Тонино Делли Колли в чем-то, если угодно, обманна. Поражающая натурность «сдвоена» здесь с изощреннейшей историко-эстетической многозначностью отобранных предметов. И, скажем, в облике волхвов, в их одеждах и головных уборах читаются, должны читаться и натура фресок Гирландайо, и фигуры народных религиозных представлений, и наивно цветистая сказочность,— подобно тому как в шлемах солдат, деловито занимающихся распятием, должны узнаваться и шлемы древних стражников, и домодельные костюмы участников средневековых мистерий о страстях Христовых, и каски солдат недавней войны. Сводчатый подвал кордегардии римского гарнизона опять же напоминает и могучие подпружные арки графических фантазий Пиранези, и казарму штурмовиков в брехтовской пьесе, где жрут, спят, играют в кости, почесываются со сна и истязают. Ангел, в поразительной простоте своих явлений, этот ангел в белой холщовой рубахе и с торжественными кольцами кудрей похож и на детскую картинку «про ангела», и на мистериального вестника, и на небожителей с иконных досок позднего кватроченто. На кадрах Пазолини подчас словно значатся своего рода посвящения, как разом Брейгелю Мужицкому и Сергею Эйзенштейну «посвящены» кадры избиения младенцев, идущие под музыку изуверской тевтонской мессы из «Александра Невского».

Можно было бы попрекнуть Пазолини разнобоем его лексики и темы, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Подобно тому как режиссер ставил никак не «христианский фильм», а фильм о Христе, он ставил не фильм-проповедь, но фильм о проповеди, не фильм фанатического призыва, но фильм о фанатическом призыве. Рассказывая о нищете, которая всегда права, потому что за ней голод детей, мерзнущая старость, сглаживающий тело и силы труд, рассказывая о бешеной, топчущей всё духовности, которая парадоксально, но и исторически неизбежно возникает из глухих недр обездоленности, Пазолини был аналитичен. Не зря в письме к одному из своих постоянных корреспондентов времен начала работы он нашел слово, определяющее характер его интереса к Евангелию, сказал о «модельности». Для Пазолини в истории, рассказанной Матфеем, важна была модель соотношений между предельной скудостью жизни, обезличивающей нищетой и тем, что из всего этого произрастает не забота о хлебе насущном — вернее, эта забота как-то выпирает боком, взрывается полным пренебрежением к житейскому. Разражается истребительным максимализмом. Пазолини важны были логика, поэзия и кризисность этого моделируемого им процесса.

«Евангелие от Матфея» ставил социолог и поэт. От поэта здесь, по-видимому, не только поэтическая обобщенность формул, поэтическая всеобщность «модели». От поэта, сказали бы мы, здесь почти сладострастное упоение изображенным союзом страсти и догмы, эмоциональной силой дикой духовности. Социолог мог бы внести свои поправки, памятуя об историческом и современном функционировании исследуемой модели: он их не внес... Вероятно, потому-то фильм Пьера Паоло Пазолини во всей внятной силе его искусства не разрешает, а обостряет споры. Споры далеко не теологического содержания...

И. СОЛОВЬЕВА,
В. ШИТОВА



БОЛГАРИЯ

В продолжающейся на страницах журнала «Киноизкуство» дискуссии о героическом один из выступавших, Николай Попов, определил это понятие как «оптимистическую» историю народа». Примерами полноценного воплощения этой идеи в практике болгарского кинематографа критик считает фильмы «Под игом», «Царь и генерал», предлагая на будущее как одно из направлений творческих поисков в этой области создание картин о великих деятелях революционного прошлого, потому что в их судьбах, как в фокусе, выразились все стремления и чаяния эпохи.

Критик надеется, что в ближайшее время картины с подобной тематикой станут более многочисленны: «В следующие несколько лет кинематография попытается дать зрителям несколько фильмов, которые давно им обещала. Камен Калчев закончил сценарий, посвященный периоду молодости Георгия Димитрова. В честь пятидесятилетия Октябрьской революции будет создан фильм о подвиге первого курьера ленинской «Искры» — болгарина Загубанского. Оживут на экране события из жизни великанов нашей национальной революции — Васила Левского и Христо Ботева».

В этот ряд можно поставить и недавно законченную на студии научно-популярных фильмов короткометражную картину режиссера Веселины Геринской «Куда?», посвященную 110-й годовщине со дня рождения Димитрия Благоева, рассказывающую о времени, «когда, вернувшись из России, Благоев высоко поднял знамя марксизма», доказывая, что социализм имеет почву в Болгарии.

Фильм смонтирован из фотографий, на экране «пышные банкеты и благотворительные вечера сменяются изображениями оборванных детей и бедных крестьян», подбор кадров подчинен драматическому замыслу, монтаж рождает публицистические обобщения. В дикторском тексте нет ни одного слова, написанного сценаристами — профессором Кириллом Василевым и Веселиной Геринской; он весь состоит из отрывков статей и речей Благоева. Это как будто прорвавший барьеры времени разговор выдающегося марксиста с нашим современником о последних десятилетиях прошлого века, о Болгарии, недавно освободившейся от турецкого ига, и рецензент называет «голос Благоева» главным элементом фильма.

Естественно, теперь мало кто помнит подлинное звучание этого голоса; заслуженный артист республики Иван Кондов, читающий текст, и не стремился к документально точному подражанию, но «произносил фразы в соответствии с благоевской интонацией... Авторы фильма искали интонацию размышления — очень индивидуальную, авторскую, благоевскую—о том, что показывается на экране».

●

Рецензент журнала «Киноизкуство» отмечает как удачные три новых документальных фильма.

«Продолжающаяся поэма» режиссера Васила Мирчева рассказывает о революционном развитии Болгарии, о роли Коммунистической партии в этом развитии. Изображения прошлого прерываются кадрами из современности — встреча космонавтов, новорожденные, война во Вьетнаме... С экрана звучат стихи Ботева, Смирненского, Вапцарова, Джагарова, болгарские народные песни; соединяются оба изобразительных ряда по принципу контрапункта. Режиссер «подверстывает кульминационные моменты фильма к поэтическим произведениям, и они становятся художественной сутью картины. Здесь рождается образное прочтение поэтической мысли; стихотворная строка материализуется, становится зримой».

Достоинства фильма Юрия Арнаудова «Нас объединяет будущее», напротив, заключены в строгой документальности, режиссер собрал огромный материал, большей частью неизвестный, отражающий борьбу коммунистов в довоенной Болгарии за единство рабочих и крестьян. Фразу дикторского текста «...История начинается здесь, на Бузулудже, девяносто лет тому назад, достигает сегодняшнего дня и не завершается. Прошлое партии — это борьба во имя будущего» — рецензент «Киноизкуства» считает выражающей центральную мысль этого интересного произведения.

Прошлое ощутимо присутствует и в картине «Встречи» режиссера Георгия Янева, начинающейся кадрами, снятыми «скрытой камерой», — кинематографисты пришли накануне национального праздника 9 сентября к мавзолею Георгия Димитрова и снимали поток посетителей перед мавзолеем — старых женщин в черных платках, матерей с детьми, девушек, солдат Народной армии, влюбленные пары. Эти кадры окрашены в желтый цвет, и неожиданно, как воспоминание, в желтое врезается синева — в синем тоне выдержаны отрывки старой хроники — встречи Димитрова с народом, похороны его в июне 1949 года.

ГДР

К пятидесятой годовщине Великой Октябрьской революции в числе других фильмов на экраны Германской Демократической Республики выйдет новая картина немецких кинодокументалистов о Сибири, преображенной трудом советских людей.

Творческая группа во главе с режиссером Гиттой Никкель побывала в Новосибирске, Иркутске, Братске и многих других местах Сибири, где идет гигантская стройка.

●

С каждым годом расширяется творческое содружество советских и немецких кинематографистов. Киностудии Советского Союза окажут помощь киноработникам ГДР, снимающим фильмы «Знамя Кривого Рога», «Сержант Гриша», «Возвращение 45» и другие. В свою очередь, студия ДЕФА примет участие в работе съемочных групп фильмов «Весна на Одере», «Щит и меч», «Освобождение Европы».



ИТАЛИЯ

Витторио Де Сика, родившийся на полдороге между Неаполем и Римом и проживший всю жизнь в «вечном городе», стал французским подданным. Переменить гражданство его заставила невозможность добиться развода в Италии со своей первой женой актрисой Джудиттой Риссоне и узаконить более чем двадцатилетний брак с актрисой Марией Меркадер, от которой у него двое взрослых детей. София Лорен и продюсер Карло Понти, брак которых по итальянским законам также не признан и которые также ожидают получения французского гражданства, временно выехали в Швейцарию, так как, по сведениям печати, София Лорен ожидает ребенка и опасается возобновления скандальной шумихи в газетах. Так выглядят «развод по-итальянски» и «брак по-итальянски» в жизни самих итальянских кинематографистов.

●

Крупнейшая прокатная фирма Италии «Чинериц» (60 процентов акций принадлежит книгоиздателю Риццоли) объявила о полной реорганизации, в связи с которой закрываются все областные отделения фирмы и увольняются сотни служащих. Вместо них будут работать представители фирмы, обладающие широкой самостоятельностью и действующие в соответствии с местными вкусами и требованиями владельцев кинотеатров и зрителей. «Чинериц» пошла по пути, по которому ранее уже пошли другие итальянские прокатные фирмы —дело кинопроката отдается в руки частных лиц, своего рода «подрядчиков», которые смогут с большей «гибкостью» прокатывать наряду с фильмами, выпущенными фирмой Риццоли (эта кинокомпания занимается не только прокатом, но и производством, в частности осуществила постановку последних фильмов Феллини), кинокартины, выпущенные другими фирмами и продюсерами. В чем причины столь широкой «модернизации» деятельности «Чинерица» и вообще всего итальянского кинопроката? — спрашивает кинокритик Дарио Ардженто, автор статьи в «Унита», посвященной этому вопросу. Прежде всего в американской конкуренции. Итальянские прокатные компании не в силах выдержать конкуренцию «Юниверсл», «Коламбии» и других голливудских монополий, хозяйничающих на территории Италии, и вынуждены искать новые формы деятельности, если хотят избежать «слияния», то есть подчинения американцам. Кроме того, трудности, переживаемые ныне итальянским прокатом,— отмечает Ардженто,—отражают кризис и хаос, царящие в итальянском кинопроизводстве и вообще в кино. Количество зрителей продолжает уменьшаться...

Пока что попытки «Чинерица» «идти в ногу со временем» очень дорого стоят кинематографистам: сотни людей остались без работы. Необходимо,— пишет Ардженто,— чтобы дело кинопроката взяло в свои руки государство, только это сможет как-то гарантировать, что на итальянском экране найдут место подлинно художественные произведения.

●

Брат Федерико Феллини Риккардо, снимавшийся в «Маменькиных сынках» и поставивший несколько телевизионных фильмов, собирается дебютировать как режиссер большого документального фильма о жизни римской молодежи. Риккардо Феллини решил изменить фамилию, чтобы его не путали со знаменитым братом — он будет зваться Риккардо Барбиани по девичьей фамилии матери.

●

В возрасте 84-х лет в Риме умер Джованни Витротти —один из первых итальянских кинооператоров «туринской школы», в фирме Амброзио, которая поставила многие из первых итальянских и иностранных полнометражных художественных фильмов. В 1910—1911 гг. он работал в Москве, снимая фильмы с Протазановым и Преображенской, которые потом демонстрировались фирмой Амброзио в Италии. Витротти — один из пионеров мирового кино — так же успешно работал в области документального кино и, в частности, снял несколько любопытных лент об альпинизме.

●

В городе Кунео (Северная Италия) состоялся международный фестиваль фильмов, посвященных Сопротивлению. Первая премия не была присуждена ни одному из демонстрировавшихся фильмов в знак протеста жюри фестиваля против маневров итальянской цензуры, в результате которых фильм Алена Рене «Война окончена» был прислан на фестиваль с большим запозданием и с купюрами. Вторая премия присуждена кубинскому фильму «Мануэла». Специальными премиями награждены итальянский фильм «Хорошее время года», поставленный Ренцо Ренци по сценарию Джорджо Фанти, и югославский фильм «Взгляд в глаза солнцу» Велько Булайича, который ранее демонстрировался в Канне. Большой интерес вызвал фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». «Вот урок, который следовало бы преподать всей итальянской молодежи» — говорит о нем критик Альдо Сканьетти на страницах «Паэзе-сера». Кроме того, внимание участников привлекли два итальянских фильма: «Вставай, негр!» Пьеро Нелли о борьбе народа Гвинеи и партизанский фильм «Личное дело» — дебют в художественном кино молодого режиссера-документалиста Джорджо Трентина, экранизировавшего известную одноименную повесть покойного писателя Беппе Фенольо.

ПОЛЬША

В конце 1966 года, предшествуемый слухами и славой победителя фестиваля в Бергамо, третий фильм Ежи Сколимовского «Барьер» вышел на экраны польских кинотеатров. Ни одна из многочисленных статей в польской прессе не обходит молчанием две основные проблемы последней работы режиссера — отношение к «нашей малой стабилизации» и проблему поколений, сравнение тех, кто строил новую жизнь, и тех, кто воспользовался ее плодами.

Наиболее обстоятельно проблематику картины излагает Ста-



нислав Яницкий. Первый из конфликтов: «Герой...— молодой человек, которому надоело размеренное существование и он хочет «начать новую жизнь»... Символом ее является вилла в пригороде и «Ягуар» в гараже... Герой считает, что процесс омещанивания неизбежен, что он является только вопросом времени. Бунт заключается в сознательном ускорении морального падения... Сколимовский, однако, ставит на пути своего героя девушку, которая представляет мир совершенно иной, где заботы повседневного существования сильнее мечтаний об «оппель-рекорде», сильнее страха омещаниться. Но радостное будущее рядом с любимой девушкой тоже может оказаться сомнительным...» Второй конфликт: отец героя «представляет старую романтическую традицию... Так же «программно» обрисованы представители молодого поколения... с делением на «романтиков» и «циников»... Однако Сколимовский настроен по отношению к нему так же критически, как и к старшему поколению... В конце — и это чрезвычайно характерно и важно — из сопоставления с честью выходит старшее поколение, которое (хотя иногда в нем есть что-то смешное, гротескное, сходящее со сцены) имеет за собой подлинные идеалы и подлинный жизненный опыт... В этом молодежь им завидует». Как бы вторя Яницкому, Януш Газда называет свою статью в журнале «Экран» «Бунт и зависть».

Ян Лясковский, оператор картины, определяет ее суть следующим образом: «Герой «Барьера» бунтует и ради этого бунта прибегает к определенного рода розыгрышам, к позе. Он постоянно «смеется» над собой, над ситуациями, над людьми, среди которых оказался». Актер Ян Новицкий в интервью выражает мироощущение своего героя; «...Я завидую, что они имели за собой войну... А мы, перед лицом «нашей малой стабилизации, лишены, как нам кажется, возможности действовать».

Противники фильма, столь же многочисленные, как и сторонники, отнюдь не ставят под сомнение ни значительности, ни актуальности затронутых Сколимовским проблем. Неприятие произведения обусловлено его формой — герметичностью, абстрагированностью от индивидуальных психологических черт, подсмотренных кинокамерой, что составляло сильную сторону прежних работ режиссера. «Сколимовский замеченные проблемы называет по имени прозрачными символами (сабля, бумажный колпак, подъем на стену), но в сущности не определяет их мыслью, не рассматривает в конфликтных соотношениях, не сопоставляет их между собой в драматических столкновениях. Символы «Барьера» — это поэтические шифры проблем, а не их новая, оригинальная запись, вытекающая из разбора противоречий» (Рафал Маршалек).

●

В Варшаве в возрасте 67 лет умер один из старейших польских кинематографистов режиссер Леонард Бучковский. Свой путь в искусстве Бучковский начал в 1921 году как театральный актер. В середине двадцатых годов он заинтересовался кинематографией и начал работать ассистентом режиссера, а в 1927 году получил право на самостоятельную постановку. Из двадцати фильмов, поставленных Леонардом Бучковским, наиболее известны «Запрещенные песенки» (с этой картины ведет свою биографию художественная кинематография народной Польши), «Мое сокровище», «Случай на Мариенштате», «Дело пилота Мареша», «Орел», недавно вышедшая на экраны комедия «Марыся и Наполеон».

РУМЫНИЯ

В нынешнем году румынские киноработники отдают предпочтение фильмам на современную тематику. Действие картины «Почему ты меня не любишь?» (сценарист Никуца Танасе, режиссер Юлиан Миху) рассказывает о новом отношении к труду, о жизни строителей крупной новостройки. Киновед и драматург Екатерина Опройю написала сценарий, в котором обсуждаются острые вопросы нового сознания людей. По одноименной пьесе драматурга А. Мирода на режиссер А. Витанидис снимает комедию «Начальник отдела человеческих душ»—острую сатиру, направленную против бюрократов и волокитчиков.

●

На киностудии «Анимафильм» закончились съемки новых мультипликационных лент. Режиссер и сценарист Эдуард Сассу создал сатирическое произведение «Квартира», высмеивающее тех, кто превращает жилище в настоящий зверинец. Сценарист И. Михаиляну и известный режиссер Боб Кэлинеску — один из основателей румынского мультипликационного фильма — авторы фильма «Соблазны», мораль которого: не верьте предрассудкам. Другой известный мультипликатор Овидиу Вэрэштяну приступил к созданию кинофильма «Пять недель на воздушном шаре» по Жюлю Верну.

●

На киностудии имени Александру Сахия закончены документальные фильмы, посвященные крупнейшим румынским художникам — скульптору Константину Бранкуси и живописцу Думитру Гьяца.

США

Лилиан Гиш, старейшая американская киноактриса, отпраздновавшая полувековой юбилей работы в кино пять лет назад, участвует в фильме Питера Гленвилла «Комедианты» — экранизации романа Грэма Грина. Главные роли в фильме исполняют Элизабет Тейлор, Ричард Бертон, Алек Гиннес.

ФРАНЦИЯ

Роман Альбера Камю «Чужой», по мнению многих,— одно из самых киногеничных произведений современной прозы. Однако Камю при жизни отвечал отказом на многочисленные предложения экранизации. Вдова покойного французского писателя также отвергла нескольких кинорежиссеров (Мауро Болоньини, Ричарда Брукса и других), желавших сообщить «Чужому» экранную жизнь, дав, однако ж, согласие Лукино Висконти (по мнению репортеров,



ее убедила верность Висконти первоисточнику при постановке «Леопарда»). Съемки уже идут в Алжире. Критик Пьер Бийяр в своей корреспонденции со съемочной площадки приводит примеры редчайшей скрупулезности постановщика по отношению к тексту, равно как и примеры столь же тщательной точности в подборе материальных подробностей времени действия (события романа отнесены к 1938—1939 годам): вплоть до того, что Висконти заказал в типографии точную копию бумажной упаковки модных тогда, а теперь вышедших из употребления сигарет. Не так-то просто снимать в Алжире 1967 года колониальный Алжир тридцатых годов,— Бийяр не без юмора описывает любезность местных властей, согласившихся на часок-другой спустить с флагштока национальный флаг и разыскать где-то в закутке некогда развевавшийся над городом французский флаг.

Роль главного героя по первоначальным планам должен был (в паре с Анной Кариной) играть Ален Делон, но снимается сейчас Марчелло Мастроянни, давно об этой роли мечтавший и неожиданно оказавшийся свободным, после того как Феллини после ссоры с продюсером прервал съёмки «Путешествия Масторны».

●

Рене Аллио, театральный художник и участник опытов театра Рене Планшона, недавно с успехом дебютировал как кинорежиссер — его «Недостойная старая дама» была весьма высоко оценена как критикой, так и публикой. Сейчас он снимает фильм «Кто-то другой». Картина начинается эпизодом театральной репетиции чеховской пьесы. Само собой, это небезразлично к общей тональности и к внутренней теме работы Аллио. В его фильме, как он поясняет, близка Чехову тема разлада между мечтой и действительностью, тема повседневности, которая, как сорная трава, глушит ростки надежд. Героиня — тридцатилетняя артистка, женщина именно в том возрасте, когда такого рода разлад чувствуется особенно остро, и кажется, что еще ничего не поздно, все можно еще изменить.

Среда, в которой разворачивается действие «Кого-то другого», близко знакома Аллио: подразумевается тот самый театр в Обервилье, одним из основателей которого был он сам.

●

Кинематограф впервые будет участвовать в традиционном летнем фестивале искусств в Авиньоне. Честь представлять его, по всей видимости, выпадет Годару: справив тотчас после нового года одну за другой премьеры двух своих новых фильмов («Made in USA» и «Кое-что, что я знаю о нем»), режиссер рассчитывает к лету закончить работу, к которой только что приступил. Условное название его будущего фильма — «Китаянка». Годар делает его в цвете.

●

Покончил с собою Рауль Леви, один из виднейших французских кинодельцов, человек, страстно и честолюбиво преданный «бизнесу искусства». В свое время он открыл Брижитт Бардо, выдвинул Роже Вадима, содействовал славе Жанны Моро и т.п. Затем счастье ему изменило, он потерпел всяческий урон при постановке суперколосса «Марко Поло». Не принесла ему удовлетворения и попытка самому заняться режиссурой: его фильмы «Приветствую вас, мафия!» и «Шпион», где сыграл свою последнюю роль недавно умерший Монтгомери Клифт, не имели серьезного успеха. Друзья-кинематографисты, которым весь последний месяц Леви обрывал телефон, качали головами — дескать, у бедняги Рауля неприятности... ничего, вывернется... Зато кредиторы проявляли к погоревшему продюсеру по-настоящему живой и повседневный интерес...

●

Скоропостижно скончалась актриса Мартин Кароль, одна из самых популярных звезд французского экрана. «Играя в фильмах сомнительных, она обладала талантом несомненным»—такова характерная фраза из одной статьи, появившейся после ее кончины. Мартин Кароль снималась и у весьма серьезных режиссеров — у Рене Клера в «Ночных красавицах», у Кайатта в «Веронских любовниках», у Кристиан-Жака, Офюльса и других. Однако слава ее связана с фильмами совсем иного сорта, а еще в большей степени — с миллионными тиражами ее соблазнительных фотографий. Кайатт, откликнувшийся на смерть актрисы, назвал ее «жертвой легенды». Популярность Мартин Кароль пошла с того, что она пыталась покончить самоубийством — бросилась в Сену. Было то рекламным трюком или истинным поступком отчаяния, но репортеры тогда уделили впервые Кароль по восемь колонок на полосе... И вот теперь, когда вышедшая уже из моды звезда умерла после инфаркта, газеты снова уделили ей ту же щедрую площадь.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Для VI Международного конгресса социологов, состоявшегося в Эвиане, группа чешских киноведов из Киноинститута (Мария Бенешова, Иво Понделичек, Зденек Штабла) подготовили доклад «Герой фильмов чехословацкой «новой волны». Авторы базировали свои выводы на материале 10 фильмов, которые,— по их мнению,— являются наиболее репрезентативными для творчества молодого поколения режиссеров: «Солнце в сети», «Черный Петр», «Крик», «О чем-то ином», «Килиан», «Алмазы ночи», «Отвага на каждый день», «Блуждание», «Интимное освещение», «Никто не будет смеяться». Герои этих произведений анализировались при помощи разосланной анкеты, состоящей из двух тысяч стандартных вопросов, и в результате получился некий искусствоведческий «портрет-робот» центрального персонажа десяти картин: это обязательно молодой человек, он не принадлежит ни к средним, ни к старшим возрастным группам; в физическом, психическом, культурном отношениях он человек средний, если не посредственный, живет в согласии с правовыми нормами, не вступает с



ними в конфликт и не выражает антисоциальных тенденций. Существует он в тот же временной период, когда снят фильм (за одним исключением), сталкивается с проблемами, касающимися отдельной человеческой личности — любовь, семья; не входит составной частью в групповые отношения и конфликты; работе, профессиональной деятельности не придает исключительного значения, считая ее не основой жизни, а просто необходимостью; на первом месте у него стоят конкретные человеческие чувства, а не стремление к достижению материальных ценностей, престижа, власти и не интерес к идеологическим вопросам. В общем у этого героя заметен отход от широких социальных проблем, но это протест против бытовавших в пятидесятые годы взглядов на человека только как на конгломерат общественных отношений и в то же время поиски «синтетического образа человека, в котором его индивидуальность и общественные компоненты находятся в гармоническом равновесии».

Социологи занимались собирательным героем, критик Ярослав Бочек в обширной статье («Фи́льм а доба») пытается нарисовать групповой и частные портреты его создателей. Любопытно уже само заглавие статьи — «Новая волна» с некоторого расстояния». Говорить о широком художественном течении «с расстояния» можно или находясь за его пределами, в чем нельзя подозревать одного из ведущих кинокритиков, или когда это течение отошло в прошлое, что тоже не соответствует действительности, хотя некоторые положения статьи такую возможность намечают: «Теперь, когда посредством «синема-верите» установлен контакт с действительностью, когда действительность эта познана на ощупь... можно сосредоточиться на собственном творчестве». И еще: «Синема-верите» года через три будет казаться лишь исходным пунктом, опорой, с которой отдельные художники рано или поздно расстанутся, но все равно будет жизненным опытом молодого поколения». Признавая огромное влияние «синема-верите», критик не склонен считать это влияние единственным, для определения генезиса чехословацкой «новой волны» он употребляет прижившийся в чешской кинолитературе и трудно переводимый термин «двудомность» («двойдомек» — два отдельных дома под одной общей крышей), имея в виду, что молодое поколение кинематографистов «заявляет о своем праве высказываться субъективно, как Годар или Рене, и одновременно стремится так же пристально изучать действительность, как Рейшенбах или Маркер».

Создавая групповой портрет этого поколения, автор не придает значения методологическим новинкам, с которыми пришли в кинорежиссуру молодые художники — отказу от традиционных представлений о киносюжете, использованию типажа «с улицы», возрождению монтажа, новым принципам работы с кинокамерой. Важнее другое — в отличие от предшественников, «практиков» и «людей ремесла» режиссеры шестидесятых годов — люди теоретизирующие, «они словом борются за свои кинематографические убеждения» и «кино для них — не только профессия, но что-то большее: средство самовыражения, путь к правде, путь к другим людям».

Сама «новая волна» неоднородна. Критик тщательно классифицирует течения и ветви — есть «патетики», пытающиеся в малых произведениях играть «большую музыку» (Хитилова, Немец, Шорм), есть «интимисты», которые играют не органную и концертную, а хорошую музыку для будней, под которую можно потанцевать и которую можно послушать (Форман, Пассер, Менцель), есть художники непоследовательные, колеблющиеся между двумя течениями, ближе к первому — то есть к обобщенному ви́дению мира — стоят Штефан Угер и Яромил Иреш, ближе ко второму — к интимному взгляду на человека — Павел Юрачек и Ян Шмидт; из пришедших позже — Антонин Маша ближе к поколению 57-го года, Гинек Бочан — представитель новой смены, которая будет возведена в ранг режиссеров в ближайшие годы.

Творческие позиции «патетиков» выводятся из заявления Яна Немеца: «на нашей планете многое в глубоком и принципиальном непорядке»; для Веры Хитиловой не в порядке мир, потому что не в порядке человек; для Яна Немеца не в порядке человек, потому что не в порядке мир; Шорм же «разрушает противоречия между провозглашаемым гуманизмом и прагматическим антигуманизмом эпохи».

Программа «интимистов» гораздо скромнее: «если Хитилова, Немец, Шорм рисуют общие контуры современного мира... Форман, Менцель и Пассер зондируют, как в этих контурах живется простому человеку, не герою и не трусу, не слишком хорошему, не слишком плохому, вообще — обычному человеку, «мужчине и женщине с улицы», как выражается современная социология».

●

Режиссер Отакар Вавра закончил работу над фильмом «Роман для валторны», сценарий которого написан поэтом Франтишеком Грубином.

Вавра преимущественно работает над экранизациями литературных произведений. «Однако,— заявил он, — я не считаю, что экранизация первоосновы должна быть пересказом. К примеру, моя картина «Немая баррикада», конечно, не была лишь пересказом повести Яна Дрды. Правда, большинство наших писателей не считают, что сценарий фильма — это их собственное творение. Они знают, что вторым его автором является режиссер, если он действительно художник. Вот почему многие писатели все еще не решаются отдать сценарию столько же труда и времени, как отдали бы своему произведению. Только поэтому я искал сюжеты моих фильмов в произведениях литературы. Взятые оттуда идеи, сюжеты и образы я считал более глубокими, нежели в сценариях, написанных специально для фильмов».

●

Словацкие кинодокументалисты — режиссер Ладислав Куделка и оператор Леопольд Броди — подготовили два корот-



кометражных фильма: «Египет» и «Утро над Нилом», материал для которых они сняли во время своей поездки в ОАР.

ШВЕЦИЯ

Как сообщает газета «Ланд ог фольк», в июне этого года в Швеции и Дании начнутся съемки фильма по роману «Доктор Глас» известного шведского писателя Яльмара Сёдерберга (1869—1942). В роли доктора Гласа будет сниматься шведский актер Пер Оскарссон, главная женская роль поручена молодой, но уже широко популярной датской актрисе Лоне Херц.

ЮГОСЛАВИЯ

Режиссер Владан Слиепчевич, представлявший своей картиной «Подопечный» югославское кино на последнем фестивале в Венеции, заканчивает работу над новым фильмом «Куда после дождя». Документалист в прошлом, режиссер, создавший себе имя острой публицистичностью своих произведений, неизменно трактующих важные проблемы современности, Слиепчевич для македонской студии «Вардарфильм» снимает картину, внутренне продолжающую тему его предыдущей работы — тему вхождения отдельных представителей молодежи в «общественную игру ради престижа и карьеры».

●

Одному из старейших югославских киноклубов — клубу «Белград» — профессиональный кинематограф обязан многим. Прежде всего мощным пополнением, влившимся в ряды режиссеров игрового кино — из клуба вышли: Душан Макавеев, фильм которого «Человек — не птица» был хорошо принят на Каннском фестивале прошлого года, Кокан Раконьяц, создавший первую в стране производственную группу для съемок фильма, Драгутин Лазич, картина которого «Теплые годы» отмечена в 1966 году на фестивале в Маннгейме, Живойин Павлович, автор интересных, хотя и вызвавших споры фильмов «Возвращение» и «Враг». Кроме того, немалая доля в ежегодной продукции, представляемой на Пульском смотре, особенно в последние годы, выпадает на долю клуба. Дебютом объединения любителей в полнометражном кино была созданная пять лет назад картина, состоящая из трех новелл: «Капли, вода, солдаты». За ней последовали «Предатель», «Клаксон», «Стучите — и откроется вам» и снятый совместно со студией «Авала» фильм «Девушка».

Производственная активность киноклуба «Белград» приводит к положению парадоксальному — все чаще слышатся опасения по поводу «кризиса кинолюбительства», поскольку созданные его членами фильмы все чаще и чаще выходят в «нормальный прокат». Однако член правления киноклуба Вуксан Луковац не разделяет пессимизма критиков: «Мы экспериментальная организация, цель которой — использовать доходы от игрового кино для развития и расширения кинолюбительства; при помощи игровых картин мы получаем средства на любительские фильмы. Благодаря этому мы единственный киноклуб в стране, который имеет оборудование для звукозаписи и синхронизации. Сумму в 10 миллионов, которая нам была нужна на это, доставили доходы от игрового кино».

ЯПОНИЯ

Газета «Майнити» пишет об успехе у зрителей советского фильма «Война и мир», который возглавляет список иностранных фильмов, имевших наибольший кассовый успех в прошлом году. Как отмечает газета «Ёмиури», японские зрители с нетерпением ожидают следующих серий киноэпопеи.

●

Кинокомпания «Тохо» вновь заключила контракт с Тосиро Мифуне на участие в трех фильмах. В их числе — «Самый долгий день Японии», на который руководство компании делает главную ставку в 1967 году. Это будет документальное киноповествование о событиях последних суток перед провозглашением послания о поражении страны во второй мировой войне. Снимать фильм будет молодой режиссер Кихати Окамото.

Фильм «Солнце Куробэ» посвящен стройке крупнейшей дамбы Куроён. Сценарий фильма написан по документальному отчету об этом грандиозном строительстве, который печатался в газете «Майнити». Снимать фильм будет известный японский режиссер Масаки Кобаяси («Условия человеческого существования», «Квайдан», «Харакири»). Финансируют «Солнце Куробэ» два самых популярных актера Японии Тосиро Мифуне и Юдзиро Исихара. Оба продюсера будут и исполнителями главных ролей — инженеров-строителей. Создатели фильма «Солнце Куробэ» хотят своей работой воздать должное сотням тысяч людей, участвовавших в строительстве этой дамбы, которое длилось семь лет; фильм явится как бы эпитафией 160 рабочим, которые погибли на строительстве.

●

В японской прессе широко рекламируется предстоящий в этом году в Токио показ 12 советских фильмов-опер и фильмов-балетов. Японские зрители увидят «Хованщину», «Евгения Онегина», «Иоланту», «Бориса Годунова», «Лебединое озеро», «Конька-Горбунка», «Щелкунчика», фильм «Путь в большой балет». Только два фильма из этого перечня уже демонстрировались на экранах Японии — это «Отелло» («Венецианский мавр») и «Ромео и Джульетта». Музыкальные советские фильмы будут демонстрироваться в течение 1967 года в специальном Кинотеатре оперы и балета.

●

Как сообщают газеты, вновь отложены съемки фильма режиссера Акиры Куросавы «Поезд-беглец», которые должны были начаться в конце прошлого года в США. Этот фильм явится совместной работой компании «Куросава-про» и американской «Эмбаси пикчерз». Отсрочка произошла из-за необходимости урегулировать спорные вопросы, возникшие между японскими сценаристами и автором романа «Поезда-беглеца» Сидни Кэролом.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Нет и да», 8 ч., цветной.

Автор сценария Е. Помещиков; режиссер-постановщик и главный оператор А. Кольцатый; режиссер Э. Ходжикян; главный оператор К. Новиков; художники: А. Кузнецов, К. Ходатаев; композитор Н. Богословский; текст песен М. Танича; звукооператор Л. Беневольская; балетмейстер Б. Сичкин; редактор Г. Боголепов; директор картины П. Феллер.

В ролях: Кораблева — Л. Гурченко, Панкин — В. Абдулов, Титаренко — В. Гуляев, Матвей Матвеевич — К. Сорокин, Андрей — Е. Жариков, Юра — И. Ясулович, Аня — Л. Лужина, председатель комиссии — Н. Крючков, Конкина — Л. Карауш, покупатель — Г. Георгиу, Валя — Л. Шляхтур, Настя — К. Хабарова.

В эпизодах: В. Бурлакова, А. Грачев, З. Исаева, И. Косых, Г. Комарова, В. Корнуков, П. Клементьев, Е. Кравинский, Я. Ленц, А. Лебедев, Е. Маркова, В. Пицек, М. Селютин, В. Самохина, И. Сальникова, Н. Сморчков, Толя Хоруженков, С. Швайко, Г. Ялович.

●

«Каменный гость» (по опере А. С. Даргомыжского на сюжет А. С. Пушкина), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Гориккер, А. Донатов; режиссер-постановщик В. Гориккер; главный оператор Л. Косматов; художники: И. Новодережкин, С. Воронков; режиссер М. Чернова; редактор И. Сергиевская; звукооператор В. Зорин; музыкальный редактор Р. Лукина; директор картины И. Хлопьева. —

В ролях: Дон Гуан — В. Атлантов, дона Анна — И. Печерникова (поет Т. Милашкина), Лепорелло — К. Лебедев (А. Ведерников), Дон Карлос — Г. Шевцов (М. Киселев), Лаура — Л. Трембовельская (Т. Синявская), монах — Г. Тонунц (А. Эйзен), первый гость — Ф. Никитин (А. Орфенов), второй гость — А. Локшин, статуя Командора (поет А. Гелева).

В эпизодах: Э. Геллер, В. Кулаков, Л. Власова, Л. Дианова.

●

«Девочка на шаре», 6 ч., цветной.

Автор сценария В. Драгунский; режиссеры-постановщики: Л. Шенгелия, Г. Комаровский; главный оператор Л. Крайненков; художники: Л. Шенгелия, С. Агоян; композитор М. Кажлаев; звукооператор Б. Вольский; режиссер А. Маркелов; редактор Л. Цицина; директор картины Г. Пастушков.

В ролях: Дениска — И. Циргиладзе, девочка на шаре — Оля Рябцева, Толя — Миша Кисляров, папа — Ю. Яковлев, мама — А. Будницкая, бабушка — Г. Кравченко, тетя Дуся — А. Строганова, администратор цирка — И. Мурзаева, инспектор манежа — Г. Георгиу.

В фильме участвуют артисты цирка: Ахматовские, К. Берман, Вязовы, В. Гаврилов, Изотулины, В. Калинин, И. Кио, В. Перепонов, Н. Павленко, Щетинины, К. Шкунова-Волошина, ученики Государственного училища циркового и эстрадного искусства.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Начальник Чукотки» 9 ч.

Авторы сценария: В. Валуцкий, В. Викторов; режиссер-постановщик В. Мельников; главный оператор Э. Розовский; главный художник М. Гаухман-Свердлов; режиссер Л. Махтин; композитор Н. Симонян; звукооператор Л. Вальтер; редактор А. Бессмертный; директор картины М. Трухина.

В ролях: «начальник Чукотки» — М. Кононов, Храмов — А. Грибов, Вуквутагин, он же Вовка — Г. Данзанов, мистер Стенсен — Н. Волков.

В остальных ролях: наши — И. Конопацкий, А. Абрамов, Тито Ромалио, А. Кожевников, С. Крылов, С. Голубев, Н. Кузьмин; контра (внутренняя): К. Адашевский, М. Васильев, А. Королькевич, Г. Куровский, О. Линд, П. Панков; контра (внешняя): П. Винник, А. Захаров; граждане Чукотки: В. Аречайвун, Н. Аппа, И. Аиметчергин, Л. Даугарова, Н. Лиляйнин, Ю. Енок, Ю. Кочетагин, М. Такакава, Е. Рультытегина, И. Омрувье, Д. Коровье, Н. Булит, А. Тё.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Бурьян» (по роману А. Головко), 10 ч., цветной.

Автор сценария Е. Митько; режиссер-постановщик А. Буковский; оператор Н. Кульчицкий; художник А. Мамонтов; композитор А. Билаш; текст песен С. Олейника, В. Юхимовича; звукооператор Ю. Рыков; редактор В. Сосюра; директор картины Н. Шаров.

В ролях: Давид Матузка — И. Миколайчук, Корней Матюха — В. Волков, Зинка — Л. Дзюба, Тихон Кожушный — Ф. Панасенко, Мария — А. Шереметьева, отец Давида — Д. Ильченко, мать — О. Ножкина, Христя — Н. Антонова, Докийка — М. Винник, Петрик — Коля Винник. Гордий Чумак — А. Трусов, Петро — К. Донец, Хомєнко — И. Матвеев, Яким — И. Сидоренко, Илько — С. Кустов, секретарь парткома Миронов — Н. Гринько, Огырь — О. Жаков, Лица — Л. Сосюра, Данюша — В. Степаненко, Сахновский — В. Мурганов, Гнида — Б. Брондуков, Яков — Н. Панасьев, Беспалько — К. Губенко, милиционер — В. Грудинин,

В эпизодах: Л. Алфимова, М. Байбуз, Ж. Блидная, П. Бондарчук, П. Весклляров, В. Владимирова, М. Гаврилко, Ю. Гаврылюк, Л. Комарецкая, О. Кондратенко, Н. Крючкова, Л. Орлова, О. Лысенко, Н. Наум, Л. Перфилов, Л. Приходько, И. Симоненко, В. Скарга, А. Толстых, В. Фушич, В. Черняк, В. Хорошко, Ю. Цупко, Алексей Новиков.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Три соседа», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Бенашвили; режиссер В. Бахтадзе; художник-постановщик И. Самсонадзе; композитор С. Насидзе; оператор С. Спарсиашвили; звукооператор Д. Ломидзе.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Из дневника несовершеннолетнего», 7 ч. Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Клаус Гендриес; оператор Вольфганг Пич; композитор Рольф Куль:

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Кучвальский; звукооператор дубляжа С. Сергиенко.

Главные роли исполняют и дублируют: Рихард — Иохен Томас (дублирует А. Васильев), Лизи, его жена — Хельга Раумер (З. Трусенкова), Хайнц, их сын — Беренд Зигмундт (Шурик Харитонов).

●

«Фотография», 1 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Режиссер Г. Рютц; куклы и декорации выполнили: Х. Лёхнер, А. Курт, Ф. Боген, М. Шрайнер.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Н. Казакова; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

●

«Танец на льду», 1 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Режиссер В. Краузе; куклы и декорации выполнили: М. Шрайер, К. Рюмлер, Х. Книрим, К. Эберхардт, Х. Филипп, Г. Йозек.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Н. Казакова; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

●

«Фигаро», 1 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Режиссер Х. Штайнбах; куклы и декорации выполнили: Г. Рётц, Х. Лёхнер, А. Курт, К. Одд, Х. Май.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Н. Казакова; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

●

«Тень монастыря», («Грехопадение и добродетель»), 7 ч.

Производство студии «Моголкино».

Автор сценария Намдаг; режиссер Чимэд-Осор; оператор Цэнджав; художник Гоош; композитор Лувсаншарав.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: То-Хуар — Ичинхорлоо (дублирует О. Маркина), Мядагма — Дуламсурэн (Н. Крачковская), Найдан — Бужгар (А. Сафонов), лама Ловон — Тэрбиш (К. Николаев), Нямзав — Цэгмэд (О. Мокшанцев), Шагдар — Гомбосурэн (М. Глузский).

●

«Чародей в бригаде» («Жареные голубки»), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Автор сценария и режиссер Тадеуш Хмелевский; оператор Ежи Ставицкий; художники: Болеслав Камыковский, Эва Ковальска; музыка Ежи Матушкевича.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Кася — Магдалена Завадска (дублирует Н. Румянцева), Леопольд — Кжиштоф Литвин (О. Голубицкий), бригадир Вежховский — Адам Муларчик (К. Тыртов), Колодзейчик — Вацлав Ковальский (И. Рыжов), Дробниак — Ежи Карашкевич (В. Ферапонтов), Жарницкий — Хенрик Банк (К. Барташевич), Бискуп — Януш Клошиньский (А. Юрьев), директор — Збигнев Кочанович (К. Карельских).

●

«Сизиф», 1 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных и и кукольных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник Йозеф Кабрт; оператор Иван Масник.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Л. Кашкина; звукооператор дубляжа А. Кулаков.

●

«Небо над головой», 10 ч., цветной.

Совместное производство «С. Н. Э. Гомон» (Франция), «Галатеа-фильм» (Италия).

Авторы сценария: Ив Чампи, Ален Фату, Жан Шапо при участии Жана Рэйно; режиссер Ив Чампи; операторы: Эдмон Сешан, Ги Табари; композитор Жак Луссье.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператоры дубляжа Г. Мартынюк, С. Крейль. Автор русского текста Ю. Моложаров; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Равен, командир авианосца «Клемансо» — Жак Моно (дублирует Р. Плятт), Гаяк, командир эскадрильи — Андре Смагл (Н. Александрович), Монфор, помощник Гаяка — Марсель Бозюфи (А. Консовский), Лоран, пилот вертолета — Бернар Фрессон (В. Ларионов); пилоты: Мажо — Анри Пигэ (Я. Барышев), Мансар — Кристиан Ле Гийоше (В. Куликов), Карлье — Клод Карвен (Г. Коваленко), Брикур, представитель министерства — Ив Бренвиль (В. Кенигсон).

«Спартак», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 9 ч., цветной.

Производство «Юниверсл интернейшнл» — «Брайна продакшнз», США.

Автор сценария Дальтон Трамбо; режиссер Стэнли Кубрик; оператор Рассел Метти, продюсер Эдвард Льюис.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Главные роли исполняют и дублируют: Спартак — Керк Дуглас (дублирует А. Алексеев), Красс — Лоренс Оливье (В. Дружников), Вариния — Джин Симмонс (М. Виноградова), Гракх — Чарльз Лоутон (В. Хохряков), Батиат — Питер Устинов (Е. Весник), Юлий Цезарь — Джон Гэвин (Ф. Яворский).

●

«Сыновья Большой Медведицы» (по одноименному роману Лизелотты Вельскопф-Генрих), 10 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР) в сотрудничестве с киностудией «Босна-фильм» (Югославия).

Режиссер Йозеф Мах; оператор Ярослав Тузар; художник Пауль Леман; композитор Вильгельм Неф.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Токей Ито — Гойко Митич (дублирует В. Рождественский), Красная Лиса — Иржи Врстала (В. Кенигсон), майор Смит — Ганс Хардт-Хардтлоф (А. Полевой), лейтенант Роуч — Хорст Енишкан (О. Мокшанцев), Тит — Ханьо Хассе (В. Прохоров), Бен — Хельмут Шрайбер (Н. Граббе), Билл — Иозе Лепетич (Г. Иванов), Джо — Рольф Риппергер (В. Файнлейб), Дженни — Бригитте Краузе (С. Коновалова), Кэт — Карин Беевен (Д. Столярская), Матотаупа — А. П. Гофман Я. Беленький), Тачунка (Витко — Сепп Клозе (М. Погоржельский), Тобиас — Рольф Рёмер (Г. Коваленко).



Е. ГРИГОРЬЕВ

Три дня Виктора Чернышева

Рисунки художника Б. Дуленкова



ОБЫЧНОЕ

Знакомые и до боли родимые фотографии Москвы с традиционными композициями:
Вот вид Кремля с Москворецкого моста...
Вот — со стороны Исторического музея...
Большой театр...
Университет на Ленинских горах.
«Большая Москва» с ее могучим размахом.
А вот и лирическая Москва, с ее «милыми арбатскими переулками».
Высотное здание (любое), как на папиросной коробке.
Метро тоже не забудем.

Так же пройдут остальные достопримечательности, вписанные в нашу память, как образ столицы нашей Родины:

ЦУМ (внешняя сторона, в основном та, где горит надпись).

ГУМ, внутренние убранства, не надо забывать фонтана, где все встречаются.

И, наконец, широкий жизнерадостный вал приезжих из подъездов вокзала. (Все это для гостей столицы.)

А вот и новая Москва — плоская стена типового пятиэтажного дома. На всю фотографию. Где окна распахнуты, а где и нет.

И еще одна такая стена.

И переполненный троллейбус, с лицами, обернувшимися к объективу.

И андреевский Гоголь.

И Гоголь оптимистический.

И раздадутся позывные курантов, что так знакомы нам по последним фильмам о Москве и по каждодневному пробуждению.

И появится живое спящее лицо нашего героя, Вити Чернышева, на весь экран, спящее и открытое.

И еще один штамп — анкета.

Чернышев Виктор Дмитриевич. Родился 4 февраля 1946 года. Город Москва. Русский. Комсомолец. Рабочий. Табельный номер 36. Образование среднее. Холост. Не привлекался. Не имеет. Нет. Не был. Не состоял. Не имеет. Нет.

Все это говорит знакомый мужественный голос Левитана.

С. РОСТОЦКИЙ

Кто ты такой, Виктор Чернышев?

Вроде бы хороший парень этот Виктор Чернышев. Он умеет работать, он остроумен, обаятелен, вперед не вылезает и сзади не плетется. Почему же, читая сценарий, мы все больше и больше перестаем с ним дружить и нам все больше и больше хочется сказать ему: «Погоди! Погляди на себя, Виктор Чернышев. Подумай о своей жизни. Поразмышляй, куда ты идешь?! Зачем ты появился на этой земле?» Почему же возникает это наше желание? Потому что все яснее и яснее мы начинаем ощущать мысль, позицию, отношение автора к своему герою. И, на мой взгляд, эта позиция автора и есть главное в этом сценарии, более важное, чем умение выстроить сцену, чем прелестный точный диалог, чем точная авторская интонация.

Да, мы уже читали много книг о молодых, видели много фильмов. Толпы молодых людей уже болтались на наших глазах по улицам Москвы, да и не только Москвы, а и Парижа и Лондона. Мы видели довольно точное изображение жизни, но нам так часто не хватало позиции автора, его любви и ненависти. И поэтому порой мы начинали скучать и не могли понять, кому же мы должны сочувствовать и кого же любит сам автор.

Сценарий Евг. Григорьева посвящен именно отсутствию позиции и последствиям, к которым это может привести.

«Ну хорошо,— говорит Григорьев.— Да, в нашей жизни есть еще, к сожалению, обстоятельства, порой рождающие общественную пассивность, да, конечно, отсутствие позиции — это тоже позиция известного рода. Но перестань перекладывать свою собственную, личную вину на прошлое, на окружающее. Довольно, хва-

— Вставай, вставай, вставай!— как слова команды. Это мать поднимает сына.

И вот он уже сидит за столом, завтракает вместе с мужем сестры, а мать их кормит: это значит, что она все время передвигается между плитой (они завтракают на кухне), столом и шкафом и все время убирает и подает. Все молчат, только радио передает «Последние известия» с поразительной громкостью. Радио передает о международных событиях. «В Голландии разбился реактивный истребитель, летчик погиб». Свояк слушает мрачно и сосредоточенно, так же сосредоточенно мажет толсто хлеб и ест его, сильно откусывая, и смотрит перед собой, потом спрашивает у Витьки: — Говорят, пиво подешевеет. Не слышал?

— Какое?— серьезно спрашивает Витька.

— Всё!

— Нет,— говорит Витька серьезно,— не слышал.

И они опять едят и смотрят перед собой, а мать ходит, а радио передает.

Потом Витька, уже в куртке, бежит по лестнице.

Бежит через дорогу и вокруг машины, и он спокойно замирает и смотрит мимо них (почти символ), и они спокойно, без паники — пешеход-то опытный, с таким жить можно — огибают его, и Витька снова бежит вперед.

Потом он на остановке, подходит троллейбус, и вся очередь сосредоточенно поджимается, становится упругой и втискивается в троллейбус.

А в троллейбусе тесно, и Витьку сжали, и разворачивают, и несут спиной вперед, и он цепляется руками за перекладины. И все спокойно шутят: «Держись за воздух!»

Потом вываливались из троллейбуса, на ходу встряхивались, оглядываясь на «родной троллейбус», и шли вперед с мрачной целеустремленностью, и вдруг улыбались все разом и все разом поднимали руки:

— Здорово! Привет! — И после опять шли серьезные и сосредоточенные.

И опять:

— Привет! Здорово!

И опять серьезные.

После — вертушка проходной, и здесь Витьку не видно, он среди остальных.

Потом он снимал табельный номер.

тит! А кто ты такой?! А что ты сделал сам?! А какой ты?! Нет, ты не герой. Мы не делаем на тебя ставки. Мы с теми, кто сознательно ехал на целину, с теми, кто строил Братск, мужественно перенося все лишения и невзгоды, мы с теми, кто сейчас в Усть-Илиме просто и честно делает свое дело, ощущая себя на любом участке сознательным гражданином, вносящим вклад в наше общее справедливое дело. И пойми, Виктор Чернышев, если ты будешь жить как придется, если у тебя нет позиции в жизни, если ты не сознательный гражданин нашего общества — ты никто и уж, конечно, не судья. Если ты сам не разберешься, где добро и справедливость, где правда, а где ложь — ты никогда не станешь борцом, а значит, ты недостоин называться гражданином своей родины».

Почему этот сценарий, написанный, казалось бы, так легко и просто; сценарий, в котором время действия ограничено всего тремя днями, а происходящие события будничны и каждодневно знакомы; сценарий, населенный людьми, с которыми мы встречались уже не только на улицах, в домах и в метро, но и на экранах кинотеатров и на страницах книг, посвященных проблемам современной молодежи,— почему этот сценарий Евгения Григорьева так властно привлекает нас к себе, по мере чтения берет нас в плен, заставляет задуматься, огорчаться и надеяться?

«Простой парень» — Виктор Чернышев. Такие парни работают на заводах, стоят на углу, ходят в кино и уходят в армию. Девятнадцать лет, песенки, улицы Москвы, пустое времяпрепровождение — как часто это выглядит в сценарии, фильме признаками современности, на самом деле являясь признаками моды.

Почему же здесь не так? Почему же здесь все закономерно, необходимо и органично? Почему встреча со сценарием интересна и радостна, как должно быть всегда, когда встречаешься с искусством?

Потому что от строчки к строчке сквозь страницы сценария начинает прорисовываться автор, его позиция подлинно гражданская и глубоко современная.

Кто ты такой, Виктор Чернышев?— уже не раз задавали мы себе этот вопрос. И порой даже выяснив его для себя, говорили: «Ну ладно, ну пускай уж ты такой: это от молодости, от не-

Потом переодевался в раздевалке. И все стояли около своих шкафчиков и переговаривались вразброс. В цехе играло радио: продолжало повторять «Последние известия».

Витька вышел из раздевалки, прошел под часами в цех, встал у своего станка, кому-то кивнул, кому-то улыбнулся. Радио выключили. Наступила пауза, и пропела сирена, и уже под ее вой, забегая вперед, заторопились станки.

Витька Чернышев спал. Он улыбался во сне. Он готовился ко дню.

— Вставай,— сказала мать.— Вставай, Витя... Вставай, вставай,— и затеребила.

— Ага,— сказал Витька, не раскрывая глаз.— Сейчас, сейчас.

Завтракали. Витька, свояк Коля, а мать подавала. Радио тоже не дремало. Передавали про Алжир. Коля намазал хлеб и стал есть.

— Говорят, снижение к праздникам будет, не слышал? — сказал Витька.

— Надо бы! — с готовностью и вековой народной надеждой поддержал Коля. И опять замолчали. Радио передавало про демонстрации негров в Америке.

— Собаками травят,— сказал Коля.

— Да,— сказал Витька.

Потом Витька сбегал по лестнице.

Перебегал улицу, и машины струились вокруг него.

Влезал в троллейбус.

И после выход из троллейбуса и «Привет! Здоро́во!»

И заводская проходная.

Вертушка.

Заводской двор.

Цех.

Табель.

Раздевалка и радио.

Проход под часами.

Чернышев встал за свой станок. Сосредоточился. Радио оборвалось. Он включил станок, и тут же дрогнула сирена, и начался новый рабочий день.

устройства или, наоборот, от благополучия окружающей тебя жизни»,— и, эдак доверительно пожурив или похлопав его по плечу, добавляли: «А если будет надо, если суровые испытания встанут на нашем пути, ты пойдешь и станешь бойцом...»

Евгений Григорьев задает себе тот же вопрос. Но прежде чем ответить, он исследует своего героя, и перед нами, как на предметном стекле микроскопа, возникают срезы, по которым словно анатом восстанавливает общую картину строения исследуемого. Только остановимся вовремя в продолжении допущенной метафоры. Потому что автор сценария не холодный анатом, а художник, обладающий умом и сердцем, граждански мыслящий и взволнованно чувствующий. И именно это дает ему право ответить совсем по-другому и, на мой взгляд, интересно и точно.

Очень трудно написать так, чтобы вызвать в зале желание ворваться на экран. Я уверен, что этот сценарий вызывает такое желание. Ведь это не просто мать бьет Виктора Чернышева по лицу. Это мы вместе с ней хотели бы сделать это от имени тех, кто остался на дорогах наших сражений, от имени тех, кто и сейчас на переднем крае.

А еще труднее написать так, чтобы и нам, как матери, было больно, когда мы вынуждены ударить сына по лицу. Е. Григорьев так написал.

Он еще может стать борцом — Виктор Чернышев. Мы далеки от мысли, что он безнадежен. Именно поэтому автор сценария и взялся за перо.

Он взялся за перо потому, что любит наших золотых ребят, которые вместе с отцами созидают жизнь. Он рассказал нам и Виктору Чернышеву о нем потому, что он искренне верит: рано или поздно и Виктор Чернышев будет в их рядах или он потеряет редкое право называться человеком.

К моменту выхода этого номера журнала в свет половина картины о жизни Виктора Чернышева будет снята. Сценарий ставит выпускник режиссерских курсов Марк Осепьян. Это его дебют. И мне очень хочется пожелать Григорьеву и Осепьяну успеха в этой их совместной работе.

ЧЕРНЫШЕВ КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Витька был один. Один! Один над станком, но и станка мы не видим, он за кадром, а видим его одного, склонившегося над трудом своим, видим его лицо человеческое, прекрасное в созидании. Давайте остановимся, давайте оставим суету и рассмотрим его, и музыка будет помогать нам. И так будет, пока он не завершит свой труд. И он уже не будет улыбаться своей стандартной улыбкой: она ему сейчас не нужна.

— Здоров!

Витя поднял и опустил глаза.

— Как жизнь?

Витя опять поднял глаза на секунду.

— И правильно! — одобрили его.— Так и надо!— И дальше уже другим тоном:— Завтра на воскресник едем. На картошку. От группы — ты, Кулешов, Разоренов и Степан Егорыч.

Витя молчал — все-таки за работой.

— Вот так.— Помолчали.— Лады?

Витя кивнул.

— В семь тридцать у центральной проходной. Я тебя отмечу,— и добавил:— Обязательно. Не подведи. Я тебя отмечу.

Витя кивнул и скосил глаз ему вслед.

И опять он остался один.

— Чернышев?

— Я,— и Витя улыбнулся.

— Виктор? — Старик щурился, глядя через очки.

— Точно,— и опять улыбнулся.— Здоров, Василь Захарыч!

— Здравствуй,— помягчал тот.— Как работа-то идет?

— Хорошо идет работа!

— Это хорошо!— сказал строгий Василь Захарыч.

И Витька тоже кивнул в знак согласия. И помолчали. И Витька вздохнул, как о покойнике:

— «Спартак»-то, Василь Захарыч?— и глаза Витьки погрустнели и увлажнились, и он сокрушенно и выжидательно закачал головой: — Как, а?

И Василь Захарыч не заставил себя ждать.

— Что «Спартак»,— сказал он сурово.— К станку! Всех! И точка! Зажрались тунеядцы!

И Витька тоже возмутился и поддержал:

— В шахту, в пласт! И по десять часов!

— По десять часов лопатой выгребать. По десять часов! — мстительно повторил Василь Захарыч. (Принципиальный мужик был, страх!) —И никаких заграниц. Никаких! Хватит.

— По десять не выйдет. На шахте-то меньше вроде работают.

— Для них можно. Специальным постановлением по просьбе трудящихся, чтоб животы порастрясли. Ты деньги сдавать будешь?

Витька был почти кадровым рабочим, но и он не привык к таким переходам.

— Какие деньги?

— Серебрякова на пенсию провожаем.

— Дядь Пашу, а как же.

— Вот список есть. Тебя записывать?

— Записывай, записывай. Приглашение, что ли?

— Для тех, кто деньги сдаст,— сказал Василь Захарыч сердито: не любил бестолковых старина.

— А-а! — До Витьки только дошло.— По скольку скидываемся?

— Кто как? У кого какая совесть? — и зашелестел бумажкой.— Есть, которые по рублю, а есть по двадцать копеек дают, Александров, например.



— Вот хам.— Витька, конечно, поддержал.— А еще активист. Когда вы его из партии погоните? — и посмотрел в глубину цеха, где стоял Александров, тот самый, что записывал его на воскресник.

— За что это «из партии»? — удивился Василь Захарыч.— Он мужик хороший. Жадный только. Ишь вы какие: «из партии». У всех есть недостатки.

— «Хороший» — значит, оставить. Я что, против разве? А как массы?

— Массы — по пятьдесят копеек.

— Ну и я со всеми, чего мне зарываться, лучше всех, что ли? Как все, так и я, в коллективе живем, небось. Точно, Василь Захарыч?

— Правильно,— удовлетворенно пробурчал Василь Захарыч.— Я тебя отмечу. Пятьдесят копеек. Чернышев. Вот.

— Ага,— подтвердил Витька,— Чернышев. Пятьдесят копеек. «Как в сберкассе». Расписываться надо?

— Хе-хе! — Василь Захарыч любил шутку, улыбнулся: — Распишись. Разведем бюрократию.— И потом опять сурово, напоследок:— И правильно! Шути! Лучше шутить, чем не шутить! Такая жизнь. Лучше шутить! Шути, шути. Правильно: шути. Ну, не буду тебе мешать.

Витька проводил его глазами и опять целиком переключился на работу и свои мысли.

— Что-то ты, Виктор, разболтался?

— А чего?

— Работу давай, работу! — ворчливо сказал мастер: он никогда не был доволен, такой уж характер человеку достался, не переделаешь.— План гони. После наговоримся.

— Я гоню, гоню, Иван Петрович. Во, сколько!— и кивнул в сторону.

— Ладно, давай, давай.

— А как же, понимаем: десять классов кончили.

И опять остался Витя один, и поулыбался своим мыслям, и похмурился тоже. Мимо проходил парень, Витиного возраста. Озабоченный. Этого Чернышев остановил сам.

— Ну как?

— Так. А у тебя? — и с надеждой в голосе: — Побежишь завтра за цех?

— Это куда же?

— Пять километров, кросс.

— Что ты, пять километров. Долго! Я и не бегал никогда!

— Не бегал — пробежишь. Я тебя запишу.

— Записывай, записывай, меня уже на картошку «охватили».
— На картошку?
— На картошку.
А вот наконец и голос души объявился:
— А! Надоело! Этот не может, тот не может. Этот на картошку, тот на репку. А мне что? Больше всех надо, что ли?
— Это точно! — пришел на помощь Витька.— Нет порядка на свете! — Но его уже не слушали.
Витька тоже расстроился за человека, покачал головой и даже кивнул соседу:
— Тяжело быть энтузиастом!
— Витя, здравствуй!
— Здравствуй, дядь Саш!— И поинтересовался, конечно: — Как жизнь?
— Так,— вздохнул дядя Саша,— хоронить завтра идем.
— Значит, плохо,— уточнил Витька.— Кого хоронить будете?
— Сейчас скажу,— и прочитал: — «Осмоловский Вячеслав Эдмундович».
— Это кто ж такой?
— Заслуженный человек, старый большевик. Всю жизнь, конечно, отдал. Завтра к одиннадцати у метро, венок понесем. Сходим, отдадим последний долг и к двенадцати освободимся. Даже раньше. Что там? Пройти — и все.
— Чего это в воскресенье вздумали? Провели б сегодня. Отпустили б с работы, сколько надо. Или на понедельник перенесли.
— Да уж говорили в парткоме. Разве все рассчитаешь. Я тебя отмечу. В одиннадцать часов у метро. Надо, надо отдать последний долг.
— Да, надо, конечно. Только я, дядь Саш, это — на воскресник мы едем.
— На воскресник? И записали уже?
— А как же,— кивнул Витька.— Бумага, она ведь врать не будет, точно?
— Точно,— сказал безнадежно дядя Саша.— Вот же какая хреновина получается, эх— наша жизнь! Ну, ладно, работай, не буду тебе мешать.— И пошел.
И ему Витя Чернышев тоже посочувствовал. И опять работа, работа.
— У нас всегда так,— мастер начал эпически.
— Что такое? — ласково спросил Витька.
— Нет порядка! — продолжал взвинчивать атмосферу Иван Петрович.— Никак не наведем! Пишем, пишем. Говорим, говорим!
— Это вы насчет чего? — осторожно спросил Витька.— Столовую, что ли, ремонтируют?
— Столовая — мелочь. Нет порядка. Нет!
— Иван Петрович! — И Витька огляделся по сторонам.— Обобщаешь.
— Ты карту отклонения смотрел?
— Обязательно.
— Изменили.
— А! — сказал Витька и стал неожиданно серьезным. А потом снова заплясала его роскошная улыбка.— Вот гады! — сказал он спокойно.— Значит, собаке под хвост? — И он кивнул в сторону готовых деталей.
— А я о чем говорю.
— А где бумага?
— Документ во второй половине.
— Значит, крутить дальше?
— Смотри сам. Работу засчитают. Эх!
— Конец работе скоро,— Витька посмотрел на наручные часы.— Пойду перекурю.
— Ну что ж,— согласился мастер,— пойди, прервись.
И Витька остался один. Он заканчивал свою работу. Впервые мы увидели в кадре, как он внимательно и напряженно точит. Вот закончил. Выключил станок. Положил готовую деталь рядом с другими, тоже готовыми, которые он сделал за этот день. Оглядел их. Мы их тоже увидели впервые — итог его рабочего дня.

ПЕРЕКУР

А цех продолжал свой рабочий ритм, работали машины, работали люди, и шло время. Стрелки на больших электрических часах показывали за двенадцать.

Цех был наполнен рабочим строгим ритмом. Ряды станков и спокойные человеческие фигуры около них.

Одна фигура — это был наш дорогой друг Витька Чернышев — покинула свой станок и пошла по цеху.

Подошла к одному, постояла, поговорила, подошла ко второму... к третьему... Потом подошла к щитам с объявлениями.

Стенд «Герои гражданской войны» и портреты героев — много, человек сорок. И хотя давно повесили, Витька постоял, боком, на ходу, посмотрел, и товарищ какой-то пробегал, тоже приостановил свой стремительный шаг, посмотрел, на что это Витька смотрит, — и побежал целеустремленно дальше.

Газировка. Витя пополоскал стакан, налил воду, попробовал, поморщился, вылил, еще раз пополоскал. Налил, стал пить, не спеша, глотками, как чай. Повернулся к нам, к цеху, огляделся, осмотрелся, кому-то улыбнулся. Хорошо! Спешить некуда. Еще один человек подвалился, тоже налил. Стоят, держат в руках стаканы, о чем-то беседуют, о чем — не слышно: цех шумит, работает.

Подошел мастер, что-то сказал Витьке и головой — мол, иди за мной. Витька мигом вылил стакан в себя, и за ним, и когда вышли прямо на нас, стало слышно, как Витька спрашивает:

— Окна мыть или лед скалывать?

— Увидишь.— Мастер всегда был недоволен: таким родили.— Нет порядка, нет.— Мастер продолжал свою линию.

Они прошли в серый закуток у лифта. Здесь стояли стеллажи и две банки с краской. (Краска воняла, и оба — мастер и Витька — сразу на нее покосились и поморщились.) И еще сидело два типа, из таких до революции набирали черную гвардию. Оба были нерабочего вида, оба без халатов, и оба сидели и трепались, конечно.

— Вот и третий! — сказал старший, лысый, небритый, и хохотнул , показывая черные испорченные зубы.

— Сидите! — сказал мастер брезгливо.

— И посидеть нельзя! — И лицо старшего, Гурина, надулось от возмущения, и он весь заклокотал, как обиженный народоволец: — Голова вся кругом ходит. При капитализме, что ли, потогонная система!..— Он аж стал заикаться.

Мастер еще раз брезгливо посмотрел на краску, скользнул взглядом по ним и Витьке.

— Давайте, давайте! (Очень популярное слово!)

Гурин посмотрел ему вслед сердито и радушно, как хозяин;

— Садись, Витя. Не медведь — не убежит! — И хохотнул своей шутке, и Витька тоже улыбнулся и сел.

Молодой, звали его Тарасов, продолжал рассказывать.

— Я подбегаю, раз ему, раз! По морде, по морде! У него кровь течет. «За что, ребята?» А я ему по голове — раз, раз...— И он дико захохотал.

— Во дает!— сказал старший с восторгом. Он был в шелковой тенниске на молнии, в сатиновых шароварах и босоножках.

— А Вовка держит его и шепчет: «По животу, по животу».

— По животу — это правильно! — одобрил Гурин (было ему за сорок).— Следов не будет.

— Лешка подбегает, раз ему с ходу! — И он показал рукой удар.— Я испугался, думал, шею сломает. А Коля говорит: «Да это не тот!» — И Тарасов опять залился от восторга.

— Во дает! — опять с уважением сказал Гурин.

— А он уже готов. Вовка говорит: «Извини, друг, ошиблись, что ж ты сразу не предупредил. Прости, пожалуйста!» — Весь остальной рассказ прошел на подвыва-

нии и всхлипывании от смеха обоих. Витька тоже несколько раз хохотнул.— Хочешь, ударь меня тоже!

— Справедливый,— одобрил Гурин.

— А тот говорит: «Ладно!» А Вовка: «Нет, ты меня уважаешь или нет».— Здесь уже был апогей смеха.— «Уважаю» — и пошел.

— Во дает! — сказал Гурин.

— А Леха: «Ты чего так рано сказал, у меня руки только зачесались, догнать, что ли?» А Вовка: «Догони, он парень сознательный, все поймет».

— Ну! — сказал Гурин, переводя дух.

Тарасов неожиданно стал озабоченно гуманным:

— Хватит ему и так, все вот здесь,— он провел рукой по лицу и скривился, будто пальцы коснулись крови.

— Правильно, — поддержал Гурин.— Бить надо с умом. А то изуродуешь, отобьешь что-нибудь, а он на тебя подаст. Знаешь, какие люди бывают. У нас во дворе в прошлом году тоже так подрались, зацепили ножом — и дали парню два года. Мать ходила, ходила просить, мол, простите, напишите в суд, что прощаете. Парень-то ничего, а его мамаша: нет. И дали парню два года. А за что?

— Чернышев, вот ты где? — Девушка была очень милая и аккуратная.

У Тарасова сразу появилась особая ухмылочка.

— Да, я здесь,— сказал Витька.

— Сегодня собрание, после работы. Обязательно.

— В субботу и собрание. Ведь говорили.

— Экстренное. Личное дело Кравченко. Ты что, не слышал?

— Когда меня в комсомол принимать будете? — Тарасов нагло рассматривал ее ноги, никто, конечно, из них не встал. Она стояла, а они сидели.

— Ты, Тарасов, сначала устав прочти, тогда поговорим.

— А ты вот расскажи, посиди, объясни товарищу, как, что, а то я томлюсь по тебе.— Гурин все время ожидал гадости, и от ожидания у него шла слюна и мелкий смешок.— Все время жду, когда ты придешь.

— Зачем мне приходить? — сказала девушка, чувствуя подвох.

— Как зачем? — и Тарасов округлил глаза и многозначительно: —А ты не знаешь?

— Ы-ы! — не выдержал Гурин.

— О комсомоле поговорим. Надо ж меня охватить. Ты хочешь меня охватить? Не проводите вы работу. Я вот в парткоме скажу, сколько раз прошу со мной побеседовать.

— Захочешь, сам прочтешь.

— А я хочу, хочу, все время хочу. Я ж тебе говорю об этом.

Гурин даже начал икать от удовольствия:

— Во дает!

— Ладно, иди! — сказал Витька.— Приду я на собрание.

— Тамара, а как же я? — сказал ей вслед Тарасов.— Не думаешь о людях.

Витька стал:

— Давай помажем.

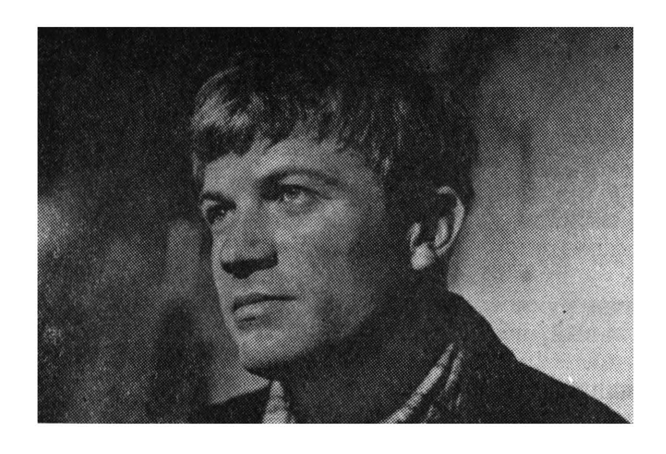
— Куда ты «помажем»! Конец работы скоро, руки мыть пора уже. Сиди! Больше всех надо, что ли?!

Витька взял банку с краской, кисть и стал красить.

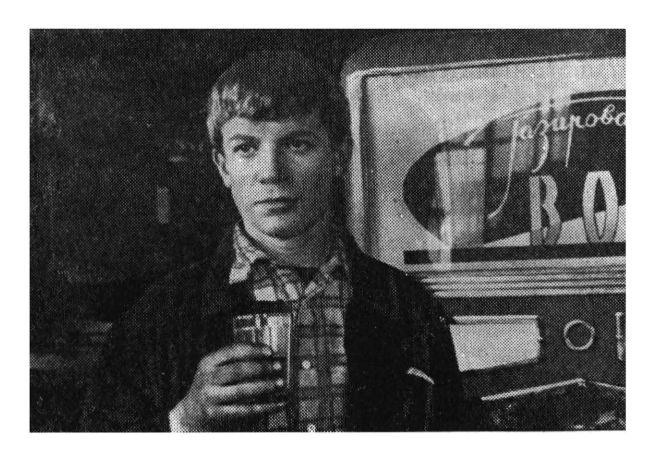
— Во дает! — сказал Гурин.— Мажь, мажь. Мажь! — И он захохотал.— Дураков работа любит.

ЧЕРНЫШЕВ ПРИСУТСТВУЕТ НА СОБРАНИИ

Собрание состоялось как обычно в кабинете начальника цеха. Здесь был длинный стол, покрытый красным сукном, знамена, завоеванные цехом, бюст Ленина на красной тумбе, два шкафа, сейф, стулья. На столе еще стояли графин с водой и два стакана, а на стенах висели портреты Маркса и Ленина, вымпелы — цех был ударным,









коммунистическим — и принципиальная схема изделия завода. На сейфе еще стояла модель самолета из «нержавейки».

Трое сидели под портретами, в центре стола. Слева сидел Юра Рахманов, длинный баскетболист, в очках, из техбюро, комсорг цеха. В центре — секретарь парткома Семен Андреевич, «милый мужик» и отличный механик. Рядом с ним — Василий Кравченко, член бюро, бывший ремесленник и великолепный бригадир, крепкий, плотный двадцатисемилетний мужчина...

В комнате было человек двадцать. Один стоял у дверей — впускал и выпускал.

Рахманов встал, покосился на Семена Андреевича и привычным голосом сказал:

— Я думаю, можно начинать. Силина ушла: у нее ребенок,— это он сказал в сторону Семена Андреевича: — У Пимченко — мать больная.

— У нас тоже мать,— протянул кто-то.

Рахманов сейчас же парировал:

— Кончай орать, слышишь.

— Посерьезней, посерьезней,— сказал Семен Андреевич, надел очки и стал серьезным.

— Шарапов, Кулешов, Горин, Степанов, Беленький — на работе, вторая смена, их не отпустили. Надо это все-таки как-то решать.

— Что ж делать,— сказал Семен Андреевич.— Работать тоже надо.

— Петров убежал, подонок. Я с ним завтра поговорю. Чернышев тоже.— Постучали.— Кузин, открой.

Кузин, тот, что стоял у двери, отбросил крючок. Вошли Чернышев и за ним двое.

— А-а! — заворчало собрание удовлетворенно.— И этого поймали.

— Чернышев есть, — сказал Рахманов.— Сколько тебя можно ждать?

— Что ж мне и сходить нельзя?

— Сходить.

— Я тоже хочу,— раздался голос и за ним смех.

— Никого не пускать,— сказал Рахманов. Кузин кивнул головой.

— Может, по очереди,—сказал кто-то.

— Товарищи! — сказал Семен Андреевич.— Вопрос очень серьезный. Очень,— повторил он.— А вы ведете себя странно. Сегодня суббота. — Постучали в дверь. И еще раз.— Всем надо домой. Поэтому

Фотографии со съемочной площадки

посерьезнее. Закончим быстрей — и самим же лучше. Кузин, открой.

Кузин открыл:

— Куда ты, тетя Таня. Здесь собрание.

— А, тетя Таня! — оживилось собрание снова.

— Тетя Таня, давай в почетный президиум.

— Тетя Таня — человек!

— Тетя Таня,— сказал Рахманов (старую уборщицу в цехе иначе и не называли).— Подожди. У нас собрание.

— Вы воду в ступе толчете, а мне вас ждать,— сказала женщина и вошла в комнату.

— Давай критику, тетя Таня, давай! — заволновалось собрание.

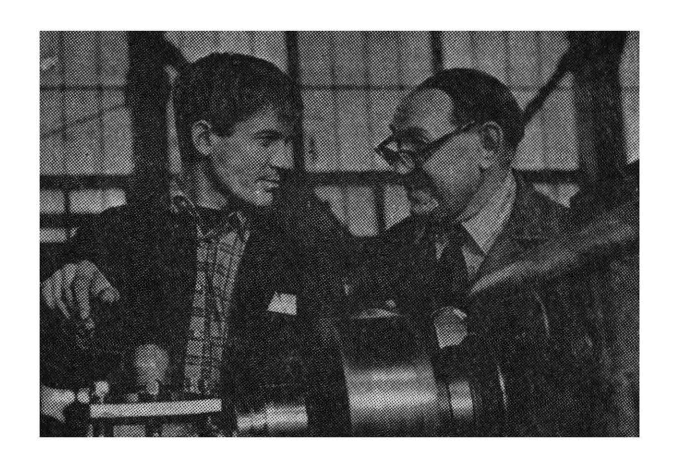
— Тихо, тихо! — сказал Семен Андреевич.— Только тихо, Татьяна!

— Нужны вы мне с вашими секретами!

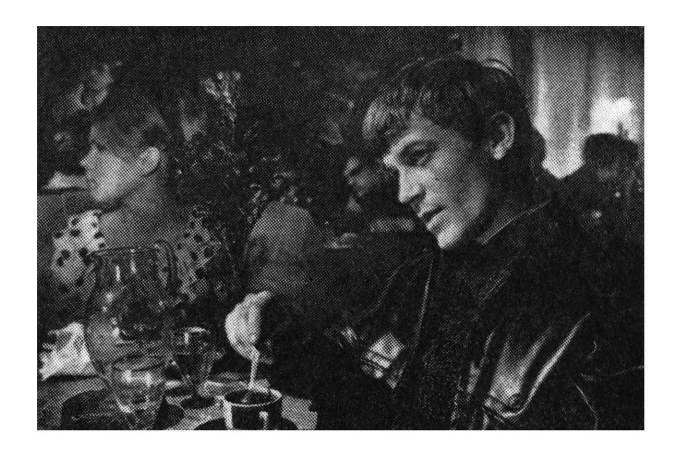
— Ну-ну! Давай, Юра! Тихо!

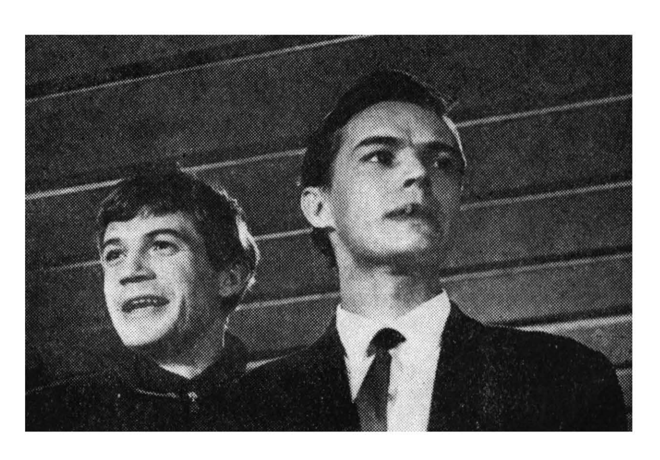
Рахманов еще немного подождал тишины. Примолкли.

— Свет, готова? — спросил Рахманов у секретарши, и уже в полный голос: — Все знают, в чем дело. Я повторю коротко. Смирнова Нелли — наш новый технолог.— Он кивнул в сторону девушки, сидящей у окна.— Работает у нас третий месяц. С работой, конечно, целиком еще не справляется. Бывают неполадки. Сегодня случилось тоже. Бригадир Кравченко,— он кивнул на Кравченко, а тот сидел, скрестив руки, невозмутимый, как римский полководец,— вместо того чтобы помочь, обругал ее... матом.— Кто-то кашлянул двусмысленно, и Рахманов метнул туда злой взгляд.— Смирнова после этого ударила его по щеке.— Кравченко сидел, как гранит.— Тогда Кравченко вывернул ей руки и грязной ветошью отхлестал по лицу.— Поднялся ропот: реагировала женская часть собрания.— После чего пришел ко мне и потребовал срочного комсомольского собрания и срочного исключения Смирновой из комсомола.— Ропот и молчание.— Я выдвигаю другое предложение,—сидящие рядом с ним повернули к нему головы,— и ставлю его на голосование: за антиэстетический, хамский поступок бригадира коммунистической бригады Кравченко снять с бригадирства — поставить об этом вопрос перед начальником цеха — и исключить из комсомола! — Презрение скользнуло по губам Кравченко.









Было тихо. Молчали. Рахманов сел. Опять встал:

— Кто хочет слова?

Тишина.

Пауза.

И голос Кравченко:

— Я!

Рахманов сел, а Кравченко встал. Плечи его были сильные, руки сильные, фигура — как вбитый стяг, глаза острые и голос сильный и уверенный, с театральщиной даже. Умел говорить Кравченко и знал, что умеет.

— Пятьдесят лет назад,— сказал Кравченко красиво,— пятьдесят лет назад кончилось то время, когда на рабочего можно было поднимать руку!

— Не занимайся демагогией,— сказал Рахманов натянуто.— При чем здесь рабочий. Тебя ударила женщина. За хамство!

Его поддержали:

— Правильно.

— Не туда гнешь, Василий,— сказал Семен Андреевич.— Не туда!

— Туда,— сказал Кравченко, выждав, пока шум уляжется.— У нас не вечер танцев, не вечеринка, а производство, цех! А на производстве нет женщин и мужчин, а есть работники. Я не у нее в гостях, и не надо распускать руки. Пусть еще скажет спасибо, что я не трогаю женщин: я не так воспитан.

— А как ты воспитан?— сказал Рахманов.— Матом ругаться? Ругайся на свою женщину, а других оставь в покое.

Впервые Кравченко был задет.

— Во-первых, я никого не перебивал и прошу мне тоже не мешать! Во-вторых: не надо трогать мою женщину, ты ее не знаешь и не узнаешь! Я знаю, как вести себя с женщиной, если она заслуживает этого имени, но не знаю, как кто, но я не привык, чтоб со мной занимались рукоприкладством.

И тут вмешалась тетя Таня. Она стояла спиной к собранию, обтирая пыль.

— Подумаешь, цаца! — пробормотала простая русская женщина тетя Таня.— Разговору сколько! Не девочка небось!

— Вот именно! — отчеканил Кравченко.

Часть собрания зашумела, а часть развеселилась снова.

— Точно, тетя Таня!

— Режь правду-матку!

— Тетя Таня! — сказал Рахманов и встал.— Выйди, пожалуйста!

Тетя Таня повернула к нему свое лицо и рассмеялась:

— Ой, страхи какие! — сказала она.— А окурки после вас ты, что ль, будешь убирать?

— Выйди! — сказал Рахманов.— Уберем!

— «Уберем». Мне на ваши разговоры — с высокой колокольни! — И она опять стала продолжать свое дело.— Я их уж сколько лет слышу. «Выйди». Какой шустрый.

— Тетя Таня! — сказал Семен Андреевич.— Не влезай!

— Ладно, ладно,— сказала женщина и еще раз обернулась к собранию и рассмеялась: — Нашли о чем говорить!

— Хватит.— Семен Андреевич пристукнул пальцем и к Кравченко: — Продолжай!

— Может, я грубо сказал, извиняюсь за простоту: мы университетов не кончали!

Рахманов поморщился:

— Очень плохо. Ты еще тельняшку на груди рвани: хамство, Кравченко,— это не простота. Это хамство!

— Не надо делать формулировок! — сказал Кравченко.— Оставь их себе.

— Да,— подтвердил Семен Андреевич,— это верно! Этот лозунг сняли. Не туда гнешь, Василий. Учиться надо, вот чему нас партия учит!

— Я учусь,— сказал Кравченко.— Вы знаете. Но я учусь главному — специальности. Чтобы мне потом не приходилось краснеть перед народом. Я сказал грубо. Сознаю, верно, вырвалось слово, а как она себя ведет, разве это не грубо? Она пришла из института, и она не знает дела. Чем она занималась там? Стихами? Коленки в кафе показывала?

Смирнова вскочила, всхлипнула и побежала к двери.

— Пусти! — сказала она Кузину со злостью, с силой его оттолкнула, отбросила крючок и выбежала.

— Что ж ты ее выпустил? — сказал неуверенно Рахманов.— Верни!

— Держи сам! — сказал обиженно Кузин.— Что мне, больше всех надо.

— Выпустил ты ее, Толик, выпустил,— сказал кто-то.

— Ты заткнись,— коротко ответил Кузин.

И в наступившей тишине все услышали, как чему-то смеется тетя Таня.

— Ты подбирай выражения, Кравченко! — сказал Рахманов.— Ты свою широкую душу не разворачивай: она не всех интересует. Ты по существу говори.

— А я по существу. Почему она не знает дела? Чему она в институте училась?

— Надо помочь, человек новый,— сказал Рахманов.

— А почему тебе не надо помогать и мне? И почему я должен помогать? Новый? Иди учись. Тонкая натýра, девочка, не ходи на завод. Я тоже учусь на вечернем, вижу, как эти девахи халтурят, дипломы себе высиживают. Советское производство все выдержит! Так? Экспериментальное? Не умеешь, отойди, иди учись, но не мешай! Мы потом каждый конец месяца выпендриваемся, ночи не спим, план гоним: честь цеха спасаем! Но почему мы, почему я должны отвечать за чью-то глупость? Может, хватит опыты проводить?.. У меня есть совесть, рабочая и элементарная человеческая!.. Я отвечаю за свою работу, и свою работу я выполняю, так почему другие не выполняют? Где их совесть? Почему? А мы за них расплачиваемся. Ничего, мол, мужички вытянут, у нас народ хороший, добрый. А может, хватит, а?

— Это совсем о другом,— сказал Рахманов.—Ты ушел от темы.

— Для тебя о другом, для меня об этом, — металл и бронза ушли из его голоса, и Кравченко заговорил неожиданно мягко и доверительно:— Я не обижаюсь, что там руками и прочее,— он махнул рукой,— это все ерунда, ладно. Бывает под горячую руку. Но будь прав: мы здесь упираемся как карлы, а она тук-тук, побежала на каблучках. Ну, не нравится тебе завод, ну, разочаровалась в профессии. Но мы-то при чем? Пришла работать — работай. Себя не уважаешь — людей постесняйся. Ведь горим! Нельзя так. Коммунизм строим. Давай, давай. Мы, мы, скопом, коллективом. За всех все знаем, обо всех думаем. Может, о себе подумаем? За себя научимся отвечать? А потом уже за других? Может, хватит нам этого абстракционизма? Вот она ушла с собрания. На меня обиделась. Во мне, значит, одном дело, так получается. Собрание собираем, половину приходится по цеху вылавливать, как шпионов.— Засмеялись и заворчали.— На замок дверь запираем, сторожей ставим. А я так считаю: не хотят — не надо: гнать из комсомола. А то получается — театр, самодеятельность развели, песни и пляски. Не надо, не надо. Сколько ж еще в это можно играться. Надо гнать из комсомола. Ясно. У нас не проходной двор.— Все заволновались.— А насчет «перевоспитать»,— сказал он Рахманову, хотя Рахманов не говорил об этом,— у нас не школа и не милиция. И они не маленькие, все понимают, что к чему. Здесь надо работать, а не воспитывать. Работать надо! — прорычал он.—А не нравится — милости просим, мы в милые ни к кому не набиваемся! Все! — Сел.

Речь произвела впечатление, но не совсем было понятно, к чему это Кравченко столько наговорил. Молчали.

— Необычно ты выступал,— сказал Семен Андреевич.

Встал Рахманов.

— Кто еще хочет слова?

Молчание. И чей-то неясный голос:

— Чего там выступать, все ясно, домой надо идти.

— Разреши мне, Юра,— попросил Семен Андреевич.

Он встал, снова нацепил очки, достал из кармана блокнот и стал переворачивать страницы. Блокнот был заношенный и исписанный. Так было долго. Наконец он нашел нужную страницу, нацелился. Поднял глаза на аудиторию. Все ждали.

— Советская молодежь! -- сказал Семен Андреевич и посмотрел в блокнот. Что-то было неразборчиво. Была пауза. Он полистал блокнот туда-сюда. Опять задумался. Было тихо, ни шороха.— Советская молодежь,— повторил Семен Андреевич, и его речь потекла внятно и стройно,— всегда находилась в авангарде строителей коммунизма, а комсомол всегда был в первых рядах. И во время гражданской, Николай Островский, и Днепрогэс, и во время этой войны, Александр Матросов и другие, и, наконец, в наши дни: целина, Сибирь, химия и прочие объекты. Везде молодежь в первых рядах. И партия ценит это.— Он опять запнулся, опять пролистал страницы туда-сюда, потом убрал блокнот в карман, снял очки и заговорил:— У нас все работают: и женщины, и мужчины, и молодежь, и рабочие, и технический отдел—все товарищи, все трудятся, все работают для одного общего дела. И надо уважать того, с кем работаешь. Так что ты, Кравченко, не следишь за своей речью и говоришь разные непроверенные глупости. Учиться надо! Это хорошо. Ленин говорил нам: «Учиться, учиться и учиться!» И вы все эти слова прекрасно знаете! Наша задача, наша цель — построить коммунизм. Для этого мы не только должны делать хорошую, качественную технику, но и самим быть достойными коммунизма. Научиться аккуратности или, как сказал Кравченко, вытирать нос, не сквернословить и бросать окурки, куда положено... Что такое,— сказал он сердито,— что за смех, что смешного? О культуре, товарищи, надо думать. И это не меньшая задача. Вот сидит молодежь, небритые. Что это такое? Вон Воронин, Столбцов — некрасиво. А равнодушие? Откуда, в чем дело? Вы все почти грамотные, ходите в кино и читаете книги, смотрите телевизор. Вы же должны понимать, что вы дальше понесете нашу эстафету и вас это все касается. Поэтому ни о каком равнодушии речи быть не может. Завтра в Доме культуры состоятся похороны. Этот товарищ — пенсионер. Он не работал на нашем заводе, хоронит район. Это старый большевик, заслуженный человек, и к нему должно быть проявлено соответствующее уважение. Все свободные от воскресника и кросса должны прийти и отдать последний долг.— При этом старый славный Семен Андреевич разволновался, наклонил голову, зачем-то опять достал очки.

Собрание зашумело:

— Да ну, не с нашего завода.

— Пусть его организация и хоронит.

Начался гвалт.

— Тише, тише,— сказал Семен Андреевич и вдруг налился краской. Щеки у него задрожали, он ударил об стол.— Вы что? Человек всю жизнь положил, а вы из-за часа торгуетесь! Хватит. Бросьте мне этот цинизм! Хи-хи, ха-ха устроили. Бросьте.

Была жуткая пауза. Все смотрели, как он зачем-то протирает очки. И Рахманов и Кравченко сидели тоже красные, им тоже было стыдно.

— Стыдно говорить. Стыдно! — начал опять Семен Андреевич, уже совсем другим голосом. Хороший он был дядька. Добрый. Немного старый для таких партийных дел, сейчас народ пошел побойчее. А старик, когда кричал на других, ему было стыдно, что его не понимают, и он переживал за тех, других.— Обязательно кричать надо. Никак не научимся. Нельзя так, ребята, всему есть предел. И есть место шутке. Кто у нас едет на воскресник и кто на кросс? — Рахманов подал ему два списка.— Так для кросса, значит, даже двух людей недобрали, и он покачал головой.— Вот Разоренов, Ковалев, Первухин, Кулешов — на похороны. Пыхов и Щипанов — на кросс!

— Не пойду! — буркнул кто-то.

— Опять.
— Ладно, ребята. В чем дело? — сказал Рахманов.
— Как не стыдно. Шестьдесят процентов молодежи. Одну! Одну, — он поднял палец,— команду не можем набрать. Три нужно было, пять, десять! Это что ж за молодежь такая?!
— Пусть Кравченко бежит, он сознательный.
— Мне некогда игрушками заниматься. Кто хочет — пусть бежит.
— Не устраивай самотек, Кравченко. Надо — значит надо. У Кравченко учеба и семья. Да и стар он, у нас помоложе есть. Вы бы меня постеснялись, молодежь!
— Ладно, забито,— сказал Рахманов.— Коля, забито.
— И еще вопрос: книги. Это к тем, кто завтра поедет на воскресник. Наши подшефные, надо отвезти книги.
— Уж столько перевозили! — сказал Рахманов.
— А они их — на гвоздик.— Кравченко первый раз улыбнулся.
— Что поделаешь. Есть решение. Значит, надо каждому принести завтра по книге.— Он сел.
Рахманов встал:
— А насчет основного вопроса будут какие предложения?
— Насчет основного: обоим поставить на вид, что не сдержались. А тебе, Кравченко, должно быть стыдно как старшему и кадровому рабочему. А так на вид, обоим.
— Ясно,— сказал Рахманов.— Есть другие предложения? Нет? Начнем голосование. Голосуем в порядке поступления. Первое предложение: исключить Кравченко из комсомола. Прошу поднять руки.—Он сам поднял руку, оглядел собрание и секретарю: — Один.
Хмыкнули.
— Кто за второе предложение: исключить Смирнову? — Кравченко поднял руку. Рахманов посмотрел перед собой, считал, покосился на Кравченко и секретарю: — Один.
Теперь уже рассмеялись, и Семен Андреевич улыбнулся.
— Кто за третье предложение: поставить на вид Кравченко и Смирновой. Так. Ты что, Чернышев, воздерживаешься?
— Я как все, разве непонятно, или руку надо поднять?
— Четырнадцать,— сказал Рахманов.— Большинством голосов принимается третье предложение. Есть еще вопросы?
Пауза. Рахманов начал медленно оседать за столом, а собрание приподниматься.
— Нет. Собрание закончено.
Грохот стульев. Голоса. Все застревают в дверях.

ЛЮДИ НА УГЛУ

На углу, около дома, сменяясь, как пост, в любую погоду стоят орлы. Стоят, смотрят по сторонам. И сейчас тоже стояло четверо: Коля, двадцатитрехлетний малый, модно остриженный, в перчатках и темных очках, хотя небо было пасмурное; Мишка, студент МАИ, единственный сын «порядочных родителей», Вовка Сухарев, по кличке «Сухарь», киномеханик местного кинотеатра, четвертым был Серега, тринадцатилетний пацан.
Они о чем-то говорили. Затем Сухарь стал показывать отчаянные приемы силовой борьбы, которые, видимо, подсмотрел в кино. Они с Мишкой завозились. Коля посмотрел вдоль улицы и остановил их. Они все разулыбались.
— Изобрази, Сухарь,— сказал Коля.
И Сухарь профессионально заржал идиотским смехом на всю улицу.
Витька подходил к ним. Не останавливаясь, он ответил таким же ржанием. Вся компания развеселилась и неожиданно замолкла. Наступила гнетущая тишина. Слышен был лишь стук каблучков.

Наискосок, по дуге, шла девушка, очень молодая, с зонтиком.

— Сухарь, глазастай,— сказал Коля.— Ну-ка, Серега, подойди — скажи ей пару ласковых, по-мужски! Давай, давай! — и он подтолкнул подростка вперед. Все ожидающе заржали.

— Да ну,— сказал мальчишка.

— Изобрази, изобрази,— сказал Мишка.

— Чего изображать? — протянул мальчишка.— Надоело.

— Только начинает жить, и уже надоело,— сказал Мишка.— Отвались отсюда! Не хочешь с нами играть, отойди!

— Иди, Мишка, твоя очередь. Ты у нас психолог!— сказал Коля.

— Сейчас.

А теперь глазами этой самой девушки. Она по дуге, а в центре ее, на углу, как подобравшаяся стая молодых волков, стояла «компаша».

И она тоже ждала и напряглась, стараясь не увеличивать шаг.

И тогда один отвалился (это был Мишка) и пошел не спеша «на сближение». А остальные ждали, затаившись, на углу.

Она увеличила шаг, и он увеличил шаг. Она остановилась и, стараясь говорить спокойно, спросила:

— В чем дело?

— Извините,— сказал Мишка.— Мы в кино собрались, не знаем, сколько времени. Вы не подскажете?

Мгновение она поколебалась. Быстро посмотрела на часы:

— Без пяти пять.

— Спасибо! — сказал Мишка.— Извините, пожалуйста. Большое спасибо!— и грохот оскорбительного смеха окатил ее.

— Не обращайте внимания, отбросы общества.

Она пошла дальше, и Мишка еще посмотрел ей в спину, повернулся к коллегам, пожал плечами — подонки!

И крик с угла, в спину девушке, камнем:

— Эй, ты! — Пауза, лишь каблучки, как сердце, тук-тук.— Крашеная! — И гогот.

Мишка вернулся в ряды товарищей. Здесь уже был Витька. Они кивнули друг другу.

Подошел еще один. Усмехнулся:

— Игрушками занимаетесь?!

— Здорово, Валера!

— Здорово. Не жалко времени? — И сам ответил: — В армию попадете, вспомните! Когда провожаем? — обратился он к Витьке.

Чернышев пожал плечами:

— Жду повестку.

— Как отпуск протекает? — спросил Коля у Валерия.

— Хорошо протекает, иду отсыпаться.

— Даешь,— с уважением оценил Коля.— У тебя как с кадрами?

— Нормально.

— С новой ходит,— с завистью сказал Сухарь.— Такая рыжая, длинная.

— Из «писчебумажного»? Клавочка? — Коля развел руками.

— Ну! — Валера не переставал улыбаться.— Клава! Вы только не орите.

— Я за тебя спокоен.— Коля выжидающе посмотрел на Валеру.— Мы ведь с тобой теперь вроде родственников.

— Иди ты?

— Точно.— И оба рассмотрели друг друга и сдержанно посмеялись и похлопали друг друга.— Хороший человек,— сказал Коля,— душевный. Она разве не замужем?

— Развелась.

— Не везет человеку! А девочку рядом с ней в отделе видел?

— Это что?.. Беленькая такая, тоненькая... Елочка?..
— Во, во, Елочка! Сразу имя нашел. Во, глаз!
— Так это ребенок, из семьи. Романтика.
Коля улыбнулся и засвистел:
— «Девочка мала». Нет таких крепостей! — добавил он.
— Только не трепись! — Мишка пренебрежительно махнул рукой.
— Врешь!— сказал убежденно Валера.
И остальные тоже посмеялись над Колей, даже молодое поколение подало свой голос:
— Свистишь!..
Коля выслушал эти нападки с чрезвычайным наслаждением правого человека, он покачивался на носках, насвистывал, смеялся вместе с другими над собой и, продолжая улыбаться, картинно выбросил руку вперед:
— Бутылка.
— Иди ты! — Мишка махнул рукой.— На минеральную?
— Коньяк. Пять рублей выкладываю сразу, ты — со стипендии.— Коля спорил царственно. Все еще продолжали ухмыляться, но задумались.
— Как ты докажешь? — спросил Витька.
— Докажу... Сегодня...— Он говорил с паузами, наслаждаясь.— К концу работы магазина подойдем. Увидите... Игоря знаешь? — спросил он у Мишки.— С дома три? Так это он!
— Этот? — Мишка удивился.— Кретин!
Коля усмехнулся.
— Образование — его оружие. У него целая теория. Женщины любят ушами. Вот, он ей выдал соответствующую программу. Сухарь, учись у него, мужчиной станешь.
— Ну? — перебил Мишка. Все ждали напряженно: да или нет.
— Что «ну»? Все! Боится она его — что он скажет, все делает. Боится, что кому-нибудь расскажет, что родители узнают. Подругу привести? Подругу привела! Боится! Психология! Знания — сила! Сегодня убедитесь, как она ему кадры организует.
У всех улыбки прилипли к лицам. Было страшно, и не хотелось верить.
— Врет он все! Врет! Что ты трепешься? — неожиданно истерично выкрикнул Сухарь. — Ха-ха! — засмеялся он деланным смехом.— Врет.
— Ишь ты! — Коля подмигнул глазом.— Ревнует.
И Сухарь неожиданно побледнел.
— Не веришь, давай на бутылку!
— Давай, давай,— заорал Сухарь и подскочил к Коле.
— Давай? — сказал Валера серьезно.— Ты говоришь, Игорь. Давай!
— Разбивай, Витек,— сказал Коля. Все стояли серьезные. Чернышев разбил.— Жалко мне тебя, — Коля достал деньги и вручил Витьке. Сухарь, копаясь в карманах, наскребал свою часть.
— Рубль-то вроде рваный,— усмехнулся Коля и подытожил:— Значит, в полвосьмого. Сбор у магазина. Приходят все. Только не кучей, чтоб не спугнуть.
— Здравствуйте, мальчики.— Сзади с коляской подъехала молодая мама.
— О, Маринка! Здорово! — Ребята обступили ее.
— Как молодое поколение? — улыбнулся Коля.— Можно посмотреть? Ой, какой парень, ой, какой мужчина растет. Юра, Юрочка! Агу! Ты смотри какой! Крепкий! Не болеет?
— Да нет.
— Ну и слава богу! Как жизнь-то?
— Ничего, потихоньку.
— Трудно с ним?
— Еще бы,— сказала она.— Ты-то, Николай, когда женишься?
Коля вздохнул.

— Невесту никак не найду. Все самые умные и красивые повыходили уже. Да и не берут меня: человек я скромный, всего семь классов, зарплата небольшая. Ты бы меня с какой-нибудь подружкой познакомила.

— Сам найдешь.

— Ну вот, видишь, как получается! Учебу-то не бросила?

— Нет.— Марине было приятно всеобщее внимание.

— Молодец, держись,— одобрил Коля.— Я вот тоже скоро!

— Моего не видели?

— Нет! — сказали ребята в несколько голосов.

— Если увидите, скажите: я на бульваре!

— Ладно.

Марина поехала через дорогу, ребята посмотрели ей вслед.

— Хорошая девка! — вздохнул Валера.— Не ссорятся они?

— Тянут,— сказал Витька.— Он тоже в вечерний поступил. Мать у нее, конечно, хорошая! — добавил Витька.

— Ахтунг! — сказал Сухарь.

Все посмотрели и увидели ее. Это была, конечно, богиня, и все они присмирели. Она прошла мимо них, она шла, как Христос по хляби, и была она из другой жизни, из «другой оперы».

— Ноги толстые! — сказал Сухарь.— Идет-то как!

— Дурак! — сказал Коля.— Люкс. Аргентина.

— Что ты! — подтвердил Валера.— Еще на каблуки немного поднять.

— Мечта! — сказал Мишка.— Прошла и ушла. Где ты?

— Ноги-то! — повторил Сухарь.

— Ноги,— повторил Мишка.— Тоже мне эстет из подворотни. Скажи: не моя, потому плохая. Эти ноги в музее выставлять надо! Иди уши вымой!

Все засмеялись и вдруг затихли: внимание было переключено.

Поперек курса дорогу переходила бабушка, и смотрела она в одну сторону, боялась машины, а с другой подбиралась та самая пресловутая машина. Подобралась и встала: ждет, когда старуха в нее воткнется: с юмором был шофер. И бабушка уткнулась в крыло, ахнула, шарахнулась:

— Проклятый! Смотреть надо, куда едешь.

А на углу радости!

Бабка накинулась на них.— Что свои рожи выставили? Хулиганье несчастное!

— Давай, бабушка, выкладывай что накипело! Давай, бабуся! — поддержал Миша.

— Кончай,— сказал Валера, не переставая смеяться.

— И маленького с собой держат! Учат, окаянные!

— Бабушка,— зашепелявил Сухарь и бухнулся на четвереньки.— А где твой серый козлик?

— Кончай,— сказал Валера.

Бабка примолкла.

— У матери твоей! — И кинулась на компанию. Все с улюлюканьем рассыпались.— Как хрясну по твоей дурацкой голове, будешь знать козлика.

— Сухарь, рви когти!

Коля шутя схватил Сухаря сзади за руки.

— Гражданочка, вот он, хулиган!

Незаметно появился еще один человек, спортивный, в куртке, спокойный и уверенный, взрослый, лет двадцати семи.

— Ты чего, бабуся, развоевалась? — сказал он.

Бабка осмотрела его внимательно, погрозила сухим кулачком:

— Распустили вас, чертей. Страха не знаете! Нет на вас хозяина! Погодите! — И старушка, оглядываясь и бормоча, пошла своей дорогой.

— Здорово, Петр! — Ребята подошли и все поздоровались за руку.

— Здорово,— сказал Петр.— Что это бабка развоевалась?



— Старшее поколение,— сказал Мишка.— Бунтует. Хозяина ей подавай.

— Активная бабушка,— согласился Петр.

Просигналила машина. Обернулись. В метрах пятнадцати, у тротуара, стояла «Волга».

Коля улыбнулся и пошел к ней быстрым почтительным шагом.

— Как дела? — спросил Мишка.

— Работа. Курить есть?

— «Шипочка».— Мишка достал сигареты, распечатал. Закурили.

— Работа,— повторил Петр.— Сделали операцию. Язва. Хорошо сделали два дня назад. Сегодня сестра в грелке водку принесла. И через воронку.— Кто-то хотел засмеяться, но Петр только посмотрел в ту сторону, и все. Чувствовалось, Петра уважали.

— Все к чертовой матери! Хотел я ему морду набить. Нельзя — больной! Еще обижался: «Доктор, за ваше здоровье!» Истерику устроил, тонкая душа. Сестру выгнать нельзя: мать-одиночка. Надо перевоспитывать, значит. В общем вылетим мы в трубу с этим гуманизмом!

Коля подошел к машине.

— Здравствуйте, Николай Николаевич!

— Здоров, тезка! — Человек был демократического склада. За сорок, великолепно одет, массивная фигура старого спортсмена.— Твои друзья? — кивнул в сторону угла.

— Да так, с одного двора.

— Пора менять. Пора, пора! На углу стоишь, как мальчик! Делать нечего! Эх ты, Коля, Коля!..

Коля вернулся к ребятам.

— Кто это такой? — спросил Мишка.— Что сделало тебя таким счастливым?

— Не хотел бы я с ним встречи в темном переулке,— сказал Валера.

— Лучше не надо,— сказал Витька.

— Не говори! — сказал Сухарь.

Но преклонение Коли было настолько сильным, что он не мог сдержать его.

— Это — во! Человек! — сказал он, подняв большой палец.— Настоящий. Жить умеет! Будь спокоен. Всего сам достиг, имеет всего: во! Уж ему-то будет что вспомнить.

— Но рожа у него...— покачал головой Валера.

— Рожа подонистая,— сказал Петр.

— Лучше быть таким... чем таким умным, как ты, Петр,— обиделся Коля.—Пойдем пройдемся?

— А ты даже обиделся. Извини.

— Что мне обижаться? Ты на себя обижайся! Как он живет и как ты?
— Куда пойдем? — спросил Сухарь.— На бульвар? Рано.
— Пошли посмотрим на Елочку.— Коля посмотрел на Валерку.
— А чего смотреть? — Все медленно стронулись с места. Задержался только Петр.
— Пошли,— сказал Валера.— «Кадр» идем смотреть. Ты останься, еще маленький,— подтолкнул он Серегу.
— Иди, иди! — Коля тоже оттолкнул его.
Мальчишка скорчил рожу, но приотстал и поплелся сзади, на почтительном расстоянии.
— Какой «кадр»? — спросил Петр.
Валера приотстал:
— Идем смотреть результаты. На спор!
Петр заинтересовался и тоже двинулся за ними.
— Подожди! — сказал он.
— Привет! — промчался мотороллер, парень лихо помахал рукой, сзади сидела девчонка в куртке.
— Привет! — Ребята посмотрели им вслед. Мотороллер промчался между ними и разбил их на три группы: впереди шли Коля, Витька, Сухарь, чуть подальше Валера излагал суть дела Петру, и «на горизонте» неуверенно шкандылял Серега.
— Петруша наш! — усмехнулся Коля.— В сознательного играет!
Ему никто не ответил. Шли медленно, лениво. Мишка насвистывал «Последний троллейбус».
Сзади что-то произошло. Петр, не переставая улыбаться, догнал переднюю группу, взял Колю за плечо, все остановились.
— Твоя, что ль, идея? — И взял левой рукой за ворот.— Тебе морду бить?— Коля молчал. Остальные стояли растерянные и потрясенные.
— Сейчас влезешь у меня в стену! Пошел вон! — И оттолкнул.— Руки пачкать не хочется! — Мальчики ничего не понимали.
— Много берешь! — сказал Коля хрипло, ох и ненавидел он сейчас, была б его воля, поиздевался бы.— Смотри, надорвешься! — Но не сопротивлялся: был взрослый, ученый; знал: с сильным не судись, потому только огрызался и смотрел затравленно и ненавистно.
— Пошел вон! — сказал Петр.— Плебей!
Коля сделал несколько медленных шагов, оглянулся.
— Умного строишь? Мало вас резали, идейных?
Какое-то мгновение Петр только улыбался застывшей улыбкой, потом резко рванулся, и так же, не стыдясь более, побежал Коля. Они шарахнулись по улице, двое взрослых парней.
Один раз Петр сумел ударить по спине, насквозь, жутким ударом — казалось, пробьет. Коля прогнулся, икнул, и больше его нельзя было догнать. Заодно они чуть не снесли Серегу, но тот вовремя увернулся. Петр остановился и медленно и тяжело зашагал обратно. Остановился и Коля.
А теперь посмотрим на «мальчиков». Стоит посмотреть на их растерянные лица. Они ничего (ничего!) не понимали!
Петр подошел.
— Курить есть? — Руки его дрожали.
Мишка достал сигареты, и машинально закурили. (Там, «на горизонте», Коля лягнул Серегу, тот взвыл: «Дурак» — и метнулся поближе к безопасной зоне, но остался автономным.)
— Ты что, Петро? — осторожно спросил Валера.— Нервы? Это же шутка была!
— Что? — спросил жестко Петр и посмотрел на них. Никто не выдержал его взгляда, никто ему не ответил.
— Проверить надо было...— неуверенно потянул Сухарь.
— Зря ты так,— сказал Валера.— Взрослые ребята. Свои все...

— Сухарь! — позвал Коля.
— Иди ты! — тихо и неуверенно сказал Сухарь.
— А ты что смотрел? — Петр повернулся к Мишке.
— А что я? — Мишка достал монету, подбросил, поймал, посмотрел.— Орел. Всех не переделаешь. Пойду я, что-то меня эти события потрясли очень! — Все осторожно покосились на Петра.— Захотелось начать жизнь сначала. Пока,— и кивнул Витьке: — Не забудь, как договорились, жду.
— Я тоже,— сказал Валера.— Пока, Петр.
— Пока,— сказал Петр.
— И я,— сказал Сухарь.— Пока.
— Бублик, что сегодня по телевизору?
Ребята медленно пошли.
— Я тоже пойду,— сказал Витька.— Пока, Петр.
Петр презрительно смотрел в их спины: вода уходила. Витьке стало неудобно.
— Зря ты, Петр,— сказал он, чтоб что-то сказать.— Плебей — не плебей. Слово какое... Дал в морду, и все, при чем тут политика!
Петр молчал, смотрел поверх него. Витька посмотрел, ребята уходили, уже Серега слился с ними, Валера оглянулся на него, но ничего не сказал.
— У всех есть недостатки,— сказал Витька краснея.— Что ж делать? Помогать надо... объяснять...— пролепетал он и слабо улыбнулся.
— Где недостатки? Это вошь, которую надо давить, другого языка она не понимает...
— Ну, почему же? — неуверенно либерально засомневался Витька.— Надо поговорить, знаешь, какое у него детство было, а ты ему «плебей». Сказал бы подругому.
Ребята уже поравнялись с Колей, и все вместе побрели рядом, а Витька остался здесь.
— Не удавится. Не волнуйся.
— Удавиться он не удавится, такие вещи он не знает, но...— Витька уже неуверенно сделал шаг в сторону уходящих.
— Пойдем,— сказал Петр.— Покажешь мне ее.
— Зачем?
Витька неуверенно заелозил, посмотрел вслед ребятам.
— Чего ты как в проруби: ни туда, ни сюда! Боишься или стесняешься?
— А чего мне бояться? Странный ты, Петр. Я сам по себе. Пойдем.
Они повернулись и пошли в другую сторону.
— Черный! — Это кричал Коля.
Витька остановился. Петр пошел, не оборачиваясь, дальше.
— Ну? — крикнул Витька. Но ему не ответили.— Чего? — крикнул Витька: хоть бы позвали. Но опять не ответили.
— Кричат на всю улицу,— сказал Витька.— Сказать не могут толком.— И, согнувшись, поплелся в сторону Петра.
Они подошли к просторным стеклам книжного магазина.
— Учет,— сказал Петр.— Плохо, значит, до вечера, как раз эти «друзья» подойдут. А где она? Только не так явно!
Они стали рассматривать витрину. Девушка в фирменном халатике переставляла экспонаты, посмотрела на ребят, улыбнулась.
Петр улыбнулся тоже, постучал в стекло:
— Бог в помощь!
Девчонка расцвела, что-то ответила... но не слышно.
— Не эта, конечно,— сказал Петр.
— Нет. Не видно ее.— Они прошли к другой витрине.
Витька вглядывался в темноту магазина.
— Ага, видишь, беленькая.
— У портрета?

— Да.
— Красивая,— согласился Петр.— Не смотри, а то заметит.
Они повернулись спиной к магазину, облокотившись о перила.
— Красивая,— еще раз сказал Петр.
Витька покосился на него.
— Давно работает, не знаешь?
Они стояли и смотрели перед собой, рассматривали улицу и прохожих.
— С июля. Я два месяца ходил каждый день после работы.
Петр кивнул.
— И Сухарь ходил смотреть.
— А чего ж вы тогда?
— Да врет он. Не может она.
— Может, врет. Проверим. А как ты с ней разговаривать будешь?
— Обычно. Это не проблема,— и повторил, думая о своем: — Это не проблема! Сколько их, говоришь, встречать придет?
— Я понял — трое. Может, больше, может, меньше. Может, не стоит тебе?
Петр скользнул по нему безразличным взглядом.
— Так,— сказал он своим мыслям.— Ладно, ясно.
— Ты возьми с собой кого-нибудь, я бы пошел, но не могу. Правда, не могу,— Витька посмотрел на часы. — У меня такая встреча: обязательно! Может, завтра?
— Завтра? — переспросил Петр.
— Ну да,— сказал Витька, неудобно ему было.— Я, правда, не могу.
— Понимаю.
— Ты только с ними не разговаривай, они тебя заговорят, ототрут в то парадное,— он кивнул на подъезд.
— А чего говорить. — Петр соображал о своем.— Субботу сорвали, паразиты.
— Может, это треп?
— Может.— Петр взглянул на Чернышева, усмехнулся: — Да ты не волнуйся. Я возьму с собой ребятишек, для гарантии.
— Возьми, конечно. Я тебе кастет дам. Сам сделал.
— С кастетом попадешься — не отделаешься. У меня портсигар.
— Тоже хорошо.
— Так.— Петр подвел черту своим размышлениям.
Мимо шли москвичи, с субботними радостями, заботами, проблемами. Петр улыбнулся, кивнул:
— Какая женщина! — Оба проследили за ней глазами.
— Такой женщине институт ее имени открывать надо.— Петр выпрямился.— Значит, все.
— Все вроде.
— Ну ладно, разойдемся на мосту. Пока.
Кивнули друг другу. Чернышев пошел. Петр внимательно посмотрел на удаляющуюся спину, будто оценивая впервые.

РОДСТВЕННИКИ

Мать открыла дверь.
— Наконец-то! — сказала мать.— Где ж ходишь?
— Где? — За спиной матери какой-то человек завязывал корзину.— На работе. Дела.
Человек распрямился:
— Скажи: наше дело молодое.
— Дядя Павел!
— Здорово, Витя! — Обнялись, расцеловались.
— С приездом. Что же вы без телеграммы, встретили б.

Дядька был польщен:
— Я проездом, Витя. Сейчас уезжаю. Думал, уже не дождусь, не свидимся. Проводишь меня?
— А как же. А где Татьяна?
— К сватам поехали.— Мать поставила на стол три рюмки и недопитую бутылку вина.— Приедешь с вокзала, тогда поешь.
— Ждали, ждали тебя,— кивнул дядька на бутылку.— Не дождались. Что, работы много?
— Да, — сказал Чернышев уклончиво,— хватает.
— Работа — это главное,— сказал дядя Павел.— Ничего не поделаешь.
— Иди руки мой,— сказала мать.— Расселся.
Витька прошел в ванную.
— Как вам Татьяна?
— Ничего,— сказал дядя Павел.— И муж у нее серьезный мужчина!
Витька вытер руки, вошел, на ходу расправляя рукава рубашки.
Мать сделала бутерброды, пододвинула сыну:
— Ешь. Не ел еще?
— Ничего,— Витька поднял рюмку.— За ваш приезд! За ваше здоровье!
— Будем здоровы!
Выпили.
— Ешь, ешь,— сказала мать.— Я Павла покормила.— И разлила только им двоим.— Смотрите, чтоб на поезд не опоздать.— И вышла — беспокойная женщина была.
Дядя Павел сидел напротив, однорукий, загорелый, небритый, лицо в морщинах, разглядывал племянника.
— Вырос. Здорово вырос! Городской парень, городской насквозь! Меня-то помнишь?
— А как же. Приемник, помните, покупали?
— Да,— сказал дядя Павел.— Хорошая была машина.— И матери: — Разбил его Василий на своей свадьбе, дурак пьяный! Так ничего, а как выпьет, дурь так и полезла, начинает свою жизнь рассказывать. Помнишь Василия?
— Помню.
— От него тебе большой привет. Гостинцы передал кое-какие. Сын у него родился на пасху. Колей назвали.
— Колей,— повторил Витька.
— От Деминых, ото всех, я уж матери говорил, привет тоже. Интересовались, как и что?
— Спасибо. Им тоже привет.
— Спасибо. Ну, Макар Степанович, дед твой, тоже интересовался насчет тебя, когда же вы все-таки приедете?! Я ему объясняю, некогда, народ, мол, занятой, телевизор смотрят.— Он посмеялся своей остроте.— Обижаете! Сколько раз обещали?
— Да,— сказал Витька.— Приедем.— И чтоб перевести разговор: — Как дед? Как со здоровьем?
— Так. Слабый стал. Плохой. Молчит больше. Ты его не видел?
— Нет. — Витька смутился.
— Некогда. А он стар, чтоб к тебе в гости ездить.
Мать пришла на помощь:
— Работает он много, некогда. Отпуск был зимой.
— Все работаем. Ничего, если бы захотел, нашел время. Верно говорю? — взял он племянника за руку.— Ешь, ешь, тетка Таисья умерла зимой, на женский день. Писали мы.
Витька сокрушенно повел головой.
— Помнишь ее?
— А как же. За коврами стояли.

— Да,— развеселился дядя Павел. Очень ему хотелось развеселиться.— Рассказывала она про ковры. Измучила тебя.

— Энтузиастка,— сказал Витька.

Дядя Павел развеселился еще больше, похлопал Витьку:

— Энтузиастка, говоришь? Это верно, она свое не пропускала! — Опять старым перечислительным голосом: — Невестка твоя привет тебе передавала.

— А!— сказал Витька.— Чего ж она не приехала? В другой город поступила?

— Замуж вышла. Приехала из Москвы, в институт не прошла, туда-сюда, пошла на ферму. В октябре вернулся Труднева младший сын,— сказал он матери,— из армии, Алешка, и обженились, — он вспомнил эту семью; — Ничего, тракторист, работает, душевный такой паренек! Дочь у них родилась.

— А поступать она собирается?

— Куда ж теперь? Дом. Второго народит в декабре. Женщина. Все. А ты на заводе работаешь? Тоже хорошо. Правильно. Как зарабатываешь?

— Так. Обычно.

— Ничего, пока молодой.

— Выпейте,— сказала мать из другой комнаты, она там что-то собирала,— на поезд опоздаете.

Разлили последнее.

— За ваше здоровье! — сказал Витька.

— Спасибо. Ты ешь, ешь, Витя. Как, сила есть?— Он потрогал его руки.— Есть немножко. Трудно в институт поступить: у нас четверо в этом году поступали, только один в техникум прошел. Конкурс большой. Трудно, трудно.— Он посмотрел на Витьку.

— Я и не поступал.

— Вот как! Не решился даже? Что ж ты так несмело?

— Чего бояться! Дело не в страхе.

— А в чем же? — быстро и цепко спросил дядька.

— Ну!..— протянул Витька. — Не все ли равно: институт или нет!

— Вот оно даже как! — протянул дядька и даже отпрянул.— Значит, так рассуждаешь. Тогда, конечно! — И с внутренним пренебрежением: — Тогда, конечно! Зачем же! Умные уже и так! Совсем! Надоело учиться! Мало ж вам надо! Не жадные!

— Мы все умные, дядя Павел! Давай выпьем!

— Это конечно. Насчет этого мы богатыри! План выполняем! Давай, давай! За что же?

— За вас!

— За меня? Спасибо. А я за вас! Будем здоровы! — Выпили. — Ну, в дорогу! Спасибо за хлеб-соль! — Вошла мать. — Городской у тебя парнишка!

— Вот,— сказала мать и сунула сверток.— Передай, чем богаты...

— Зачем ты? — поупирался дядя Павел.

— Ладно, ладно! Прячь.— Мать подтолкнула его.

— Что, не нравится город? — спросил Витька.

— Не приставай,— сказала мать.

— Что ты, Катерина, он не пристает.— Дядя Павел повернулся спиной, укладывал сверток.— Почему же. Нравится: асфальт, уборная, чистота. Чего ж не нравится?! Магазины: пошел — купил. Но много вас, много. Тесно живете, хозяева! Тесно! День проходил и устал. Нервы! Столько людей, и никого не знаешь. Едут в метро, рядом стоят, молчат. Хоть бы слово сказали! Нет! Каждый в свою газету! Вот, Митька, к примеру, какой человек был: гуляка, на любую тему день будет говорить, два, три, пожалуйста! Петь? Пожалуйста! Лес чувствовал, какие ложки вырезал, рыбак! Приехал в город! Ну и что? Слесарь-водопроводчик. А человека нет. Завял человек! Конечно, город, центр: удобства, театры, музеи, ГУМ, ЦУМ.Хорошо, ничего не скажешь! Хорошо! Кто говорит, что плохо! На заводе два раза в месяц деньги вынь да положь! Отработал и иди ковыряй в носу. Или в домино! Что ж тут плохого?!

— Раз так плохо,— сказал Витька,— пусть возвращается обратно ложки стругать.

— Кто возвращается?

— Как — кто? — Витька забеспокоился, глядя на замершую спину.— Митька ваш!

Дядя Павел развернулся. Глаза его были большими и черными, и странная улыбка подрагивала на лице.

— Какого «вашего»? — И осмотрел Витьку.— Отец это твой! Отец! — И он еще раз рассмотрел Витьку, какой он есть.— Что ж ты, и отца не знаешь своего? — Презрение блеснуло в его голосе.

— Откуда же! — пришла на помощь мать.

— Не знаю,— сказал Витька и с любопытством посмотрел на них обоих. Он знал, что у него погиб отец, помнил об этом. У многих отцы не вернулись с фронта. Но он любил то, что никогда не знал, если можно было назвать это любовью.

А для дяди Павла отец был Митькой, живым человеком.

— И что же? — сказал он матери. — «Откуда»! — передразнил он мать.— Ох, Катерина! Оттуда! Ты кто? Как твоя фамилия? А?

— Ну, Чернышев.

— Ты не улыбайся, смешного ничего нет. И при чем тут «ну»? Глупое слово. Чернышев — без «ну».— Дядя Павел расставлял слова шеренгой. — Почему? Потому что твой отец был Чернышев Дмитрий, так? Так? А ты его сын — Дмитриевич Чернышев, так! Не с луны свалился, не на пустом месте, не безродный! Есть отец. Есть! Так, погиб. Что ж делать? Война.— И его волнение прокатилось в горле.— Родину защищали. Кому руку, кому голову. Надо помнить. Чей у тебя подбородок? Чьи глаза? Отцовы!

Витька машинально взялся за подбородок.

— Был он такого же роста. На два года моложе. Грудь колесом. Глаза серые, волосы потемнее и погуще, молодой. Здесь, на скуле, родимое пятно. Нос крупный — подобрее он был характером!

Витька сделал шаг вперед. Улыбнулся, хотел пошутить. И растерялся!

Он увидел мать. Она замерла, подняв руки к лицу, будто защищаясь.

Дядя Павел стоял суровый, строгий, поджав губы, вытянутый и смотрел не мигая, словно смотрел из того далекого и тяжелого времени.

Витька сделал еще один шаг. Он посмотрел на дядю Павла, на его лоб, на его волосы, глаза, нос, на его пустой рукав. И потом сразу на всего. Была жуткая тишина и пауза. Он обернулся к матери:

— Да?

Мать тяжело дышала, открывая рот и будто защищаясь, растерянно и жалко улыбнулась:

— Он-то моложе был!

Дядя Павел повел в ее сторону глазами, повернул голову и опять стал дядей Павлом.

— Так и я орел был, с обоими крыльями.— И еще раз взглянул на Витьку и снова склонился над вещами.

— Ладно,— сказала мать задним числом.— А то на поезд опоздаете!

— Не опоздаем!

А Витька прошелся по комнате, исподтишка разглядывая спину дяди Павла.

И еще раз прошелся.

И еще.

Потом он заметил: мать стояла в дверях кухни с застывшими глазами и смотрела туда же. Она вздрогнула от Витькиного взгляда, кольнула его глазами и отвернулась.

— Вот и готово,— сказал дядя Павел.— Посидим на дорожку.

Присели, помолчали. За стеной, у соседей, «разговаривало» радио. Послушали. Задумались.

Дядя Павел кивнул головой. Разом встали.

— Ну, Катя! — Мать всхлипнула неожиданно.— Ну, ну!..— Они трижды расцеловались.— Пошли, Виктор!

Витя пошел с чемоданами вперед.

— Поцелуй Зинаиду!— говорила мать, она вышла за ними на лестницу.— Ниночку, всех поцелуй.

— Да, да! — сказал дядя Павел, они спустились вниз, и он оглядывался на мать, пока ее не стало видно.

Они вышли из дома, пересекли улицу. Прошли мимо соседнего посольства.

— Добрый день, дядя Миша,— сказал Витька.

Дядя Павел тоже поздоровался:

— Здравствуйте.

— Здравствуйте, здравствуй, Витя,— ответил милиционер и переступил с ноги на ногу.

Они проходили мимо сквера. Жгли листья. Вокруг стояли ребятишки и смотрели.

— Осень! — сказал дядя Павел.

— Ага.

Потом они ехали в поезде метро, и вагон раскачивался, и все стояли, прижавшись, плечо к плечу. И вдруг поезд выскочил на мост, к городу, к реке, и сразу стало очень здорово, и люди улыбнулись.

И опять был туннель.

Они поднимались на эскалаторе, и дядя Павел говорил:

— Он думал, что сын машинистом будет, а родилась Татьяна. Откуда у него это, не понимаю. От нас-то дорога сорок километров была. Это сейчас только провели...— Они уехали наверх, и их не стало слышно.

И уже стояли у вагона и прощались.

— Вот и все,— сказал дядя Павел.— Пиво если только выпить.

— Не успеем.

— Не успеем,— согласился дядя Павел и стал прощаться: — Приезжай. В лес сходим. Траву покосим. Не косил никогда? О, что ты! Рыбалка у нас отличная. Уху сварим, о жизни поговорим, как и что, самогончиком побалуемся. Приедешь?— И с самого начала не было в его словах веры. Говорил так, для проформы. Не верил он в племянника: чужой человек. И Витька чувствовал это.

— Я бы приехал,— сказал Витька сдержанно и осторожно: все равно не поверит.— В армию идти. Может, после? После обязательно.

— После. «После» — сказка про белого бычка. «После» — подвернется какая-нибудь собака, какая-нибудь трудность, и... — Дядя Павел махнул рукой.— Мы эту грамматику наизусть изучили. Раз сейчас не получается, откуда надежда, что тогда пробьет? Все закономерно, как в природе. После армии другие заботы пойдут: женишься, дети, деньги зарабатывать надо и прочая жизнь! Что ищешь? Билет у меня.

— Да,— сказал Витька свое «да». Он шарил по карманам, достал авторучку, повертел, спрятал обратно.— Говоришь, плохой дед?

— Старик уже, что ж ты хочешь.

Витька наконец успокоился, нашел, что искал. Открыл кисть левой руки, отстегнул ремешок, протянул часы: — Передай ему. Скажи — от меня. От внука.

— Ты что? Зачем они ему?

— Возьми,— сказал Витька зло.

Дядя Павел взял часы, спрятал их в нагрудный карман. Он смотрел на Витьку, а Витька смотрел в сторону. Молчали.

Так они стояли и молчали, и были они опять одной крови, родственники.

Дрогнули вагоны. Они встретились взглядами, улыбнулись, обнялись, расцеловались.

— Приезжай, Витя.

— Я приеду.— Дядька уже был на подножке и вместе с поездом он потянул Виктора за собой, и Витя сделал несколько шагов.— Привет всем передавайте! — И руки их распались.

Витя остался один. За спиной его плыли вагоны, и люди стояли в окнах и смотрели туда, назад, где оставалась Москва.

Зачем-то он поднял воротник куртки, натянул его на уши, поежился, повернулся на каблуках и пошел навстречу вагонам.

КАФЕ

Чернышев сидел в кафе и ждал.

Вошли двое, похожие друг на друга, отец и сын, спустились к стойке, заказали. Сын повернулся к залу лицом и осмотрел его.

Витька схватился за стакан. Напряженная и безразличная улыбка дрогнула на его лице.

— Вот здесь,— сказал младший.

Старший скользнул по Витьке взглядом. Они сели за соседним столиком, друг против друга.

Очень мало вина, две маленькие рюмки, больше ничего. Оба были серьезные и сосредоточенные.

— Когда вы решили расписаться? — спросил отец.

— В четверг. В этот...

— Ее родители?

— Нормально. Но мы хотим жить отдельно. Я буду работать и учиться, мне только на первое время...

— Деньги я тебе дам,— перебил его отец.— Сколько тебе надо на первое время?

— Пятьсот.

— Угу.

— Пока я устроюсь, мне обещали... Не хочется нервотрепки.

— Ты все продумал?

— Да.

— Хорошо: пятьсот рублей. Это большие деньги.

— Я знаю.

Отец разлил вино.

— Это ответственный шаг, очень ответственный!

— Я знаю.

— Я говорю банальные вещи, но по-другому не скажешь. Тебе двадцать лет, это твое чувство, твое решение. Я не могу тебе советовать, все равно ты сделаешь, как хочешь сам, я только хочу, чтоб ты был счастлив, вы оба...

— Я понимаю.— Сын был чутким и внимательным. Хороший сын.

— Можно найти другую профессию, закончить еще один институт, но любовь — она бывает один раз! Остальное — варианты! Ты понимаешь меня? — Отец очень разволновался, выпил вино.

— Я понимаю,— кивнул сын.

Отец задумался, подбирал слова, хотелось ему поговорить с сыном. Он положил на стол руки, заговорил:

— Когда мы встретились с Ниной, у нас ничего не было. И было все. В молодости ничего не рассчитываешь и не знаешь своих сил, не знаешь, что можешь, что нет. Все кажется со стороны достижимым, пока не берешься сам. То, что было с другими до тебя, в это не веришь. И заново начинаешь изобретать велосипед. Я хочу, чтоб ты меня понял.

— Я понимаю.

— Я очень любил маму... И сейчас тоже, хотя все это по-другому. Когда любишь, ты счастлив, щедр, все удается и все тебе нравится. И кажется все элементарным, что так должно быть. И всегда будет. Я не любил ту женщину.— Он отвел в сторону глаза.— Это произошло неожиданно. Но мать, Нина, не простила меня. Ты знаешь.

Сын кивнул.

— Я виноват, конечно. Я хочу, чтоб ты меня правильно понял. Я думал, все вернется, будут работа, заботы, другая женщина. Я с тобой разговариваю, как со взрослым человеком. Но есть вещи, которые теряешь, теряешь один раз, навсегда. Остальное уже непохоже, остальное как тень.— Ему было трудно все это выговорить. Он устал. Ему нужна была поддержка собеседника, поддержка сына, более сильная, чем ясные, чистые глаза.— Я говорю банальности. Но я тебе отец...— Он помедлил. Сын кивнул.— Я хочу, чтоб у тебя жизнь была светлее. Трудности, они не всегда закаляют человека. Иногда они делают его калекой. — Он запнулся, посмотрел на сына, задумался.

Оба молчали. Чернышев сжал в руке стакан, наклонил голову.

У отца дернулась щека, он судорожно протянул руку к сыну, взял за плечо.

— Спасибо, что пришел. Ты береги себя.

— Спасибо, папа.

Они встали и пошли рядом, отец и сын. Вино осталось на столе, и две рюмки, одна полная, другая — выпитая.

Чернышев судорожно допил пиво, достал сигарету, закурил.

Подошла официантка. Посмотрела на вино:

— Совсем они ушли?

— Что?— сказал Витька хрипло.— А я знаю? — Он стал неожиданно нервным.

Официантка подумала, подумала, взяла пустую рюмку и пошла.

Витька вылил остаток из бутылки в стакан, но пить не стал. Погладил стакан, свой лоб. Поднял глаза.

Вошел сын, огляделся и пошел через зал к Витькиному столу. Витька следил за ним. Он остановился, присел.

— Здорово.

— Здорово.

— Пиво пьешь.

— Пиво пью.

— Ну, как спектакль?

— Ничего,— сказал Витька хрипло. Ему хотелось молчать.

— Трудная жизнь у актеров, если без халтуры, конечно.— Сын был взвинченный и говорил много, громко и вызывающе уверенно. Он все время ожидал драки и был готов к ней.— Я так вошел в роль,— он жадно закурил,— что к концу я чуть не заплакал, не бросился на грудь—«папа, прости меня».—Он закрыл глаза от усталости.— Во как деньги достаются. В субботу будем обкатывать роллер... Пойдем, что ли? Кто-то сказал из великих: «Путешествия укрепляют нервную систему». Смена впечатлений.

ТРЕП

Было страшно шумно и суматошно. Ресторан был переполнен столиками, людьми, дымом, разговорами, музыкой. Оркестр играл беспрерывно на западный манер, играли популярные мелодии, играли смело и фальшиво, но страшно оптимистично, и потому было много танцующих. Танцевали у самого столика, и из-за всего этого приходилось говорить громко и наклоняться друг к другу. И из-за всего этого нам приходилось видеть только столик с посудой, столик «после побоища» и сидящих за ним Витьку с «сыном» и двух идентичных девиц. Все это было на фоне «кружащихся в танце пар». Остального «ресторана» не было видно, только слышно.

Говорил «сын», говорил виртуозно, остроумно, беспрерывно. Говорил, чтоб только не молчать:

— Мы спортсмены, советские физкультурники, только вернулись с Запада, и так приятно вдохнуть чистый воздух, увидеть родные скромные березки, траву-мураву, услышать чистые русские имена: Наташа, Таня! Мы и вещи привезли, чулки! Весь Париж сходит по ним с ума, все ходят в чулках, даже Жан Маре.

— А вы были в Париже? — вырвалось у одной.

— Да,— произнес «сын».— Париж — великолепный город. Вы были?

— Что?

— Поезжайте, не пожалеете: удивительный город. Вся русская интеллигенция любила Париж, и революционеры Герцен, Огарев, и поздние — все прошли через Париж. Евтушенко опять же. Что вы... Обязательно побывайте. Это такой город: все женщины — француженки, и все говорят по-французски. Просто удивительно. Надо же так организовать!

— Забавно,— сказала девушка, которая сидела напротив Витьки.

— Очень, очень, я сам до сих пор удивляюсь. Мы не представились, извините,— «сын» вскочил, галантно поклонился: — Боря и Юра,— показал он на Витьку,— два молодых начинающих физика, студенты, конечно. А вас как зовут?

Девочки помедлили, смущало их и поведение Виктора: сидит, молчит — самый плохой человек для компании.

Наконец, поколебавшись, та, что сидела напротив «сына» и спрашивала про Париж, представилась:

— Мила,— и на подругу,— Инга.

Она неуверенно потянула кисть через стол, но Боря (будем называть его Борей) автоматически, как польский офицер, поймал руку и приложился к ней. И как лебединое крыло, поднялась другая рука, и она тоже получила свое.

— Вы любите балет? — спросила Мила.

Нежность заструилась в глазах Бори:

— Обожаю.

— Я так люблю балет,— сказала Мила и всплеснула руками.— Уланова — прелесть!

— А стихи, не правда ли? — подхватил Боря.

— Прелесть,— воскликнула Мила.— Я могу их читать целыми ночами.

Боря вдруг замолчал, откинулся, даже прикрыл глаза от усталости. И зал ресторана, весь целиком: и оркестр, и танцующие, и люди за столиками — и все в одном и том же ритме, треп, треп!

ГОРОД

Кольцами, волнами, веками, и нет конца ему. Весь в угольках огней, как южное небо. Прошел дождь. Он проглянцевал крыши, растворив в них фонари, окна, звезды.

Четверо были над городом. Город большой, а они маленькие. Ветер шевелил волосы, щурил глаза, ласкал кожу.

Чернышев выглянул из кабины. Внизу белели спицы огромного колеса, поднявшего их наверх. Колесо остановилось, и они закачались в самой выси, среди облаков. Рядом шла гроза. Небо полыхало, грохотало, переливалось, как салют. Кабину раскачивало. Пахло деревьями. Долетали крупные теплые капли. Борис, сидящий с Милой, поднял воротник. Колесо белело в грозовом небе. И они были там, как скворцы в клетке. Вспыхнул огонек спички и погас. И тотчас небо разорвала гигантская молния. Высветила лица — притихшие, присмиревшие, нормальные лица. И ушло все в темноту.

И опять вспыхнуло небо, и опять выступили четыре лица, рядом, молча. И снова ушли в темноту. И так много раз, пока кабина совершала свой бег по орбите, сквозь огненное салютующее небо.

Потом они стояли под навесом кинотеатра, расположенного рядом с колесом. Мокрые. Девушки выжимали волосы. С навеса водопадом стекал дождь. Небо обложило до горизонта. Ясно, надолго.

СМЕРТЬ ВИКТОРА ЧЕРНЫШЕВА

И вот уже катится прямо на нас стремительная волна демонстрантов.

А на них — полицейские с собаками, с бомбами, с газами. Вот так все и идет.

И снова лица людей, и снова плечом к плечу. И крик, и лозунги, и правда будет за нами, только надо за нее драться!

И сидят рядом четверо, и они не равнодушны, никто за ними не следит, они там, вместе со всеми, и это в них направляют струю из шланга.

Хроника продолжается. В Италии наводнение: смерть, разрушения. Плачет женщина, ее успокаивают. И повесили головы в зале.

Новый комбинат в Болгарии. Разрезали ленточку. И строители похлопали и поулыбались, потому что свое родное и своими руками. И в зале тоже улыбнулись.

И опять за свободу, за хлеб, за справедливость, за правду! Забастовка в Японии. И стоят люди плечом к плечу, простые люди, простые парни!

Простые парни! Вы прекрасны, когда в коллективе, когда знаете, для чего живете и за что умираете! Сами! И нет другой силы! Нет другой правды! И на этом стоим и за это умираем! И потому ставят нам памятники! И я ваш брат, и вы мои товарищи! На жизнь и на смерть.

...И это он, Витька Чернышев, вместе со всеми прорывал кордоны, это он опрокидывал автомобили, и это ему выламывали руки, его били полицейской дубинкой по голове, в него стреляли на бреющем полете американские самолеты, там, в далеком Вьетнаме. И он радовался, когда побеждали его товарищи, и ему было больно, когда они отступали.

И ничего ему не было жалко. Есть одна жизнь. Нужна? Нате, возьмите!

А после — Вена. И после всех битв и сражений тишь да гладь да божья благодать: Ансамбль народного танца СССР выдает программу. Такие па закладывает, что венцы в зале попритихли и наши тоже. И те и другие смотрят одинаково.

А потом и те и другие смеются. А чего? Хорошо! Большое искусство доступно всем!

Затем включили свет в зале, и после показанного на экране реальность казалась очень будничной и серой. Зрители на местах заворочались, зашуршали конфетами, несколько фигур опоздавших метнулось по залу. (Все это на общем плане и совсем немного.)

Опять погас свет. Началась демонстрация художественного фильма. Звучит музыка. Зрители подтянулись в креслах: все понимали, что фильм будет серьезный.

...По набережной, взявшись за руки, бесцельно и бездумно, как и все влюбленные, идут Вероника и Борис.

В небе плавно и торжественно летит большая стая журавлей...

...И машина, поливающая улицы. Одно мгновение... и струи воды обдают Веронику и Бориса.

Вероника выжимает волосы.

Вот они поднимаются по Историческому проезду на Красную площадь. На Спасской башне Кремля часы бьют четыре часа. Над Москвой восходит солнце.

И в предрассветном тумане тихо и плавно, без рева моторов выруливали по бетонным дорожкам немецкие бомбардировщики и, мягко отрываясь, как черные ангелы, раскинув крылья, один за другим поднимались в небо.

И стальные хоботы орудий медленно и неотвратимо поднимались над землей драконьим частоколом.

И, раздвигая кусты, навстречу речному туману поползли танки. И немцы с закатанными рукавами, в пилотках, с сигаретами в зубах, уверенные и надменные — идут!

И цветущие наши мирные сады.

Спокойные, добродушные русские реки.

Тяжелое зерно пшеницы.

Спящие деревни.

Пустые улицы городов.
И черная армада в небе.
Спокойны глаза летчиков.
И бомбы — черными шариками вниз, туда, на нашу землю! Без звука, без воя, как в кошмарном сне.
И лишь когда взметнулось над землей пламя и эхо взрыва, война ворвалась открыто, с лязгом, грохотом, пламенем и дымом.
Ударили орудия.
Взревели танки,
немцы напали на нашу страну.
Вот они разворачивают шлагбаум,
вот они выбивают дверь сапогом,
вот они стреляют, бьют, жгут.
И нет уже мира на земле, все смешалось. И мечется Вероника по автобусу.
Бежит по переулку, прижав к груди сверток и покупки, бежит Вероника.
Пробирается вдоль ограды. Команда: «Становись!» — и добровольцы выстраиваются в шеренгу.
Вероника прижалась к забору.
— Равняйсь! Смир-но! Направо.
Вероника.
— Шагом марш!
— Борис! Боря!
И оркестр грянул марш.
И крики и стоны расставания.
Шагают добровольцы. Борис оглядывается. Мы знаем, он не увидит ее. Он не увидит ее никогда. Он погибнет на этой войне, как погибли миллионы.
Летит печенье, падает на землю, рассыпается, и ноги идущих давят его...
А в зале девчонки сразу взялись за платки, а ребята припали к спинкам кресел, затаились от боли.
...И по современной Москве, мимо высотных зданий, тяжелым шагом пошла другая колонна. Шли они в чем были, без винтовок, но дружным армейским шагом.
И в первых рядах — Витька, Петр и другие парни сорок пятого, сорок шестого года рождения. И шли они на войну отцов, войну сорок первого года.
Кто-то закричал им в экстазе:
— Давай, сынки! Покажите им кузькину мать! Родина вас не забудет!
— Спасибо, папаша, за доброе слово! — сказал Петр.
— Трофеи прихватите!
— Прихватим, прихватим!
— Песню! — сказал командир, единственный военный.
И шаг — рраз, рраз, рраз!
— Песню!
И ребята подняли головы и осмотрели свой любимый город.
И женщины вдоль колонны — матери, невесты, сестры, подруги — стоят одной единой цепью, в одинаковых платках, и каждая прижимает платок к губам.
— Песню!
И шаг — рраз, рраз, рраз!
Петр улыбнулся, ударил по струнам гитары и запел:

— Женщины-соседки, бросьте стирку и шитье!*

И шаг — раз, раз, раз!

— Живите словно заново, все начинайте снова!

Рраз! Рраз! Рраз!
И колонна грянула:

— У порога, как тревога...

---

*Стихи Б. Окуджавы.

Рраз, рраз!

— Ждет вас новое житье!

Рраз, рраз!

— И товарищ
Надежда
По фамилии Чернова!

Заплакали женщины. Слышен чей-то голос:

— Даешь Берлин, сыночки!

Вступил духовой оркестр и проиграл припев, а колонна дальше засвистала мотив.

И над современной Москвой вспыхнули цифры «41», и туда к ним пошла колонна.

— Ни прибыли, ни убыли
Не будем мы считать.
Не надо!
Не надо!
Чтоб становилось тошно.
Мы успели сорок тысяч
Всяких книжек прочитать.
И узнали:
Что к чему
И что почем!
И очень
Точно!

...Смотрит Витька фильм про войну, про войну, которую воевали отец, дядья, родственники. И многие с нее не вернулись!

Немец идет по стране:
горят деревни,
города,
плачут дети,
убиваются матери,
смеются немцы,
и, как в свой, входит в наш дом Геринг.
И тогда пронеслось над страной:
Все — для фронта, все — для победы!
И красные всадники на белых конях
пронеслись по горящей земле
и крикнули всем,
живым и мертвым,
расстрелянным
и повешенным,
тем, что увидят рейхстаг,
и тем, что погибнут в сорок первом.
Тем, что родятся уже п о с л е.
И тем, что умерли р а н ь ш е.
Вставайте!
Вставайте!
Вставайте, люди!
Родина — зовет!
И началась

НАРОДНАЯ ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ!

Дрались безымянные герои в больших сражениях и малых, и на подходах к Москве один на один встал насмерть расчет зенитного орудия.

Зимним утром они начали бой с танками противника.

Горит один танк!

Второй!

Но гибнут и наши один за другим.

Третий!
Но некому уже стрелять, и разбито орудие.
А немецкие танки продолжают идти вперед, вперед — на Москву!
И нет перед ними никого! Только погибший расчет, а за ним пустое снежное поле!
И потупились в зрительном зале. Даже через двадцать пять лет страшно смотреть, как били наших в сорок первом!
И вот одно открытое поле, и рев моторов — ближе, ближе!
И тогда вскочили несколько в зале и кинулись к белому снежному экрану.
И зал отозвался, вскочил:
— Давай, ребята!
А ребята уже среди подмосковного снега, пять человек, орудийный расчет, все в куртках и плащах образца шестьдесят пятого года.
— Орудие!— заорал Петр, и возникло орудие, точно такое же.
— По местам!— Петр у них за командира. Распределились. Все уже в форме.— Где мой бинокль? Вот.— Посмотрел в одну сторону.— Девятнадцать танков.— В другую.— Семнадцать штук. Это ж сколько получается? Тридцать шесть,— покачал головой:— Много. А как у нас с подкреплением?— посмотрел в тыл.— Никого! Ни!.. Что-то мать-Родина не подрассчитала, или заманивают по плану? Далеко!
— Ну что, мальчики?! Кранты нам! Сдаваться как-то неудобно: не так воспитаны!— Они посмотрели друг на друга.— Давай прощаться!
Они все скинули шапки, сняли ремни, сбросили шинели. Они достали письма, документы и фотографии, бросили в одну кучу и подожгли.
Они разом расстегнули гимнастерки. Обнялись, расцеловались.
Встали у орудия.
— Только без паники... Ну, понеслось!
Рраз! Есть один танк!
— Давай!— кричит Петр.
Два! Есть второй!
— Давай!
И тут уже шквал огня. Повис наводчик.
Три! Есть третий!
Будто поскользнулся подносчик, не выпуская снаряда, опрокинулся на спину, уставился в родное небо.
— Снаряд!— Антон ловил в прицел танк.
Витька схватил снаряд и понес его к орудию.
Заряжающий беззвучно осел.
— Давай,— прохрипел Петр, он начал медленно сползать на землю.— Давай, Витька!
Витька вставил снаряд, сверил прицел, дернул.
— Есть! Четвертый!
— Витенька! Витька! Ну еще один!
Витька побежал за снарядом. Обхватил его: тяжелый.
Оглянулся: от удара орудие пригнуло к земле, а Петра отбросило в сторону.
Витька бросил снаряд, подбежал к другу.
— Петр, Петр!
Петр поднял из снега залитое лицо и с ненавистью зашептал Витьке:
— Ты чего орешь?! Оставь меня! Стреляй! Ты что, не видишь?
— Орудие разбито!
— Гранату, гранату! Тебя что? Учить?— и опрокинулся в снег.
Гранату! Витька огляделся, вот готовая связка. Он взял ее в руки, а что дальше делать, он не знал, он привык, что за него думали и решали. Уж лучше б его убили вместе со всеми!
— Что стоишь?— Петр даже не мог поднять головы, он только сжал в кулаках снег и кусал его от бессилия.
— Да, да!— сказал Витька.— Ты не волнуйся! Я сейчас!

И он потрусил навстречу танкам. Выбежал вперед. Танки не стреляли, бежать до них было тоже далеко. Витька поскреб подбородок: что же делать?

Оглянулся на орудие. Петр, наверное, следит за ним, успокаивающе покивал головой:

— Я сейчас, я сейчас!— Справа как раз близко остановился танк.

Витька притаил дыхание, опустился на коленки по инструкции и пополз.

Он был уже близко, когда танк тронулся и медленно отъехал.

Тогда Витька заспешил за ним, проваливаясь в снег, сопя и подвывая от злости.

Потом он остановился: он понял, что над ним издеваются. Он медленно встал, стер снег с лица. Ох, и ненавидел он эту сволочь! Поближе бы только встретиться.

С лязгом открылся люк, и над башней появился офицер. Он был очень доволен:

— Что, рус, устал? Хорошо бегаешь!— И он стал смеяться над Витькой.

И загоготали другие. Витька обернулся и увидел, что его кольцом окружают немецкие танки. Из каждой башни торчал немец и смеялся. Он впитал в себя их смех.

Он сделал шаг вперед.

— Но-о, но!— погрозил пальцем немец.— Без шуток!— И башня под ним развернулась и уставилась дулом на Витьку.

Витька посмотрел на нее, сжал губы и пошел вперед. И тут же перед ним ударил снаряд.

Когда он поднялся, немцы стояли над ним: офицеры в длиннополых шинелях мотопехоты. Они смеялись. «Его» офицер протянул стек и потрогал Витьку за подбородок:

— Хорошо воюешь, солдат! Так и надо! Молодец!— И он рассмеялся.— Родину защищаешь, столицу, Москву! Ну, иди! Сам знал, на что идешь!

Витька повернулся и медленно пошел в поле. Он ждал выстрела в спину, посмотрел через плечо.

— Иди!— крикнул немец.

Он сделал несколько шагов, автоматная очередь остановила его. Он ждал. Еще раз прогремела автоматная очередь. И еще раз!

Он медленно повернул голову: стреляли не по нему. Немцы стреляли в мертвых. Солдат деловито обходил их, в упор выпускал в них очередь.

— Иди, иди!— сказал офицер.— Беги в Москву, к маме, отпускаю!— И они опять засмеялись.

Витька повернулся к ним лицом и стал ждать.

Немцы закурили «Шипку», они стояли толпой, а за ними их техника: танки, бронетранспортеры. А перед ними только один Витька.

— Курить будешь?

Витька покачал головой.

— Гордый,— засмеялся немец.— Агитировать переходить на твою сторону будешь?

Витька чуть повел головой. Он смотрел, не отвечая.

— Устал?

И вдруг Витька вспомнил, ведь их разобьют в сорок пятом, и он подумал, как тяжело было умирать тем солдатам, в самом начале войны. И он засмеялся над немцами.

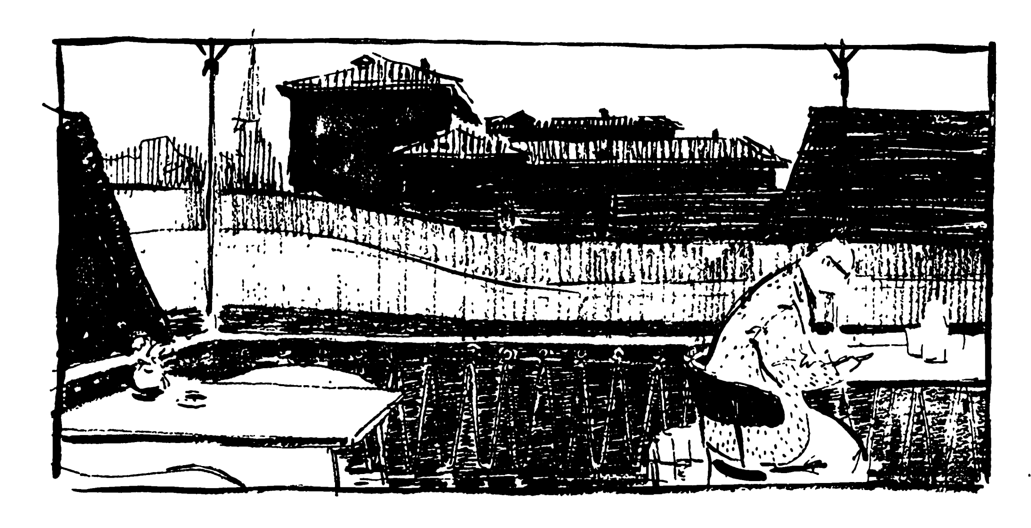
Они сразу замолчали.

— Как ты в сорок пятом острить будешь?— И Витька засмеялся над немцами.— Мир решили завоевать?!— И это действительно было смешно.

У немцев хорошее настроение как рукой сняло. Они подняли свои автоматы и стали стрелять.

Чернышев качнулся. Вот и все. Конечно, он мог оставить себя в живых, ведь это он сам все придумал, но хотя бы до прихода наших.

Как хотелось, чтоб узнали про них, что они здорово дрались и подбили четыре танка.



Четыре!

(В детстве Чернышев считал, что их можно подбивать десятками!)

Он покачался, весь пробитый пулями.

— Нет,— подумал он.— Ведь Петр и другие погибли, и они не дожили, и эти солдаты сорок первого, которые даже не узнали про сорок пятый, а могли загадывать.— Нет, так нечестно! Я должен остаться с ними! Как все, так и я!

Он качнулся последний раз, силы покидали его!

Он подумал еще, все ли он сделал правильно, чтоб никто не смог его после в чемлибо упрекнуть. Он сделал все правильно, по инструкции, как его учили в пионерах, в комсомоле, во дворе, в армии и как он сам это понимал! Другой смог бы сделать еще больше, например Петр, но он, Витька, нет! Сколько мог!

И он стал медленно падать в снег, вперед лицом, и последнее, что он прошептал уже про себя:

— «За Родину!»

Настала тишина. Так погиб солдат Виктор Чернышев! Поземка заносила его.

В зале настала тишина. Витька зарылся лицом в руки. Немцы шли вперед.

И тут ударили «катюши» и осветили небо сполохами.

И полетели самолеты: сотни, тыщи, миллионы.

Из тыла поднаперла техника и покатилась на врага.

Скакали казаки в бурках, с шашками наголо, э-эх!

Бежала пехота.

И стройное родное русское «ура!» раскалывало морозный воздух!

Зрители в зале задвигались, зашумели, стали вставать.

— Пошли!— сказал Борис.— Все ясно: мы победим!

А немцы, бросая оружие, трусливо и смешно увязая в снегу, поспешно отступали и, чувствуя приближение конца, сдавались целыми ротами и батальонами.

МЫСЛИ

— Что тебе не хватает? — Он смотрит на нее. — Как тебе помочь? — Она молчит.— Хочешь, поженимся. Только договоримся: не предавать и не кричать, если настроение плохое или денег нет! Меня берут в армию. Я уеду. Буду писать письма, а ты ждать, но ты ни с кем не гуляй. И я тоже. И оба мы будем надеяться. Тяжело, но незаметно за заботами пролетят в разлуке два года, и я демобилизуюсь. Я вернусь окрепший и возмужавший, я уже не буду стоять на углу, я начну зарабатывать деньги. Сдам на «вечерний», соберем деньги и купим кооперативную квартиру. И мебель тоже, чешский гарнитур! Пить я не буду. Только сухое вино! И каждое воскресенье— в театр, классику или советский репертуар. И вот родился ребенок. Мальчик! Сын! Боже мой, какая прелесть! Умница ясноглазая, Леня! Ленечка, прекрасный! Летчиком будет! Летчиком-испытателем! Языки иностранные

знать будет! Спортсменом! За границу поедет, папе рубашку привезет! Дай только подрастет! — Витька сделал паузу.— Подрастает, приходит однажды поздно ночью, пьян-ный! — Витька покачал головой.— И я ему — И Витька, набрав воздуху в легкие, выдал: — Ты что ж делаешь, сукин сын, мерзавец, подлец, подонок, дрянь паршивая! Отец всю жизнь на тебя работает, старается! А ты? — И совсем обыденным тоном пояснил: — Чего тут много говорить: по мордам! Детей в строгости надо держать! — А после Витька страшно удивился.— А он мне в ответ! Сам же и воспитал! И — «Папа, дай на мотороллер пятьсот рублей, а то всю посуду побью». Вот тебе и кузькина мать! Вот тебе и справедливость! Хочется подраться. Но так, чтоб что-то изменилось. Пусть бьют даже ногами! — Он вдруг наклонил голову, будто прячась от пуль.— Все отходят, а ты прикрываешь с пулеметом. Тра-та-тат-та! А они лезут и лезут, много, отборные силы! А ты: тра-та-та-та-та! А они тоже не дураки, воевать умеют. Уже весь в крови, пятнадцать ранений. Шестьдесят! Но держишься! И враги кругом убитые, как черви. И еще одна пуля — пам! В правую руку. Левая давно висит плетью. Ноги оторвало миной. Патроны кончились. Смотрю на часы, по времени всё, наши отошли, не догонишь. Тогда последняя граната, р-раз! И стал растерянным. А она не взрывается. Конец месяца, план гнали. А вокруг руки врагов: ага, попался! Но врешь: русские не сдаются! Еще одна последняя граната. Целую, выручай! Гга! — Перевел дух.— Столб пламени, и враги надолго запомнили Виктора Чернышева! Прошло время, настал мир, заколосились хлеба, запели птицы. Пионеры с песнями пошли по родной стране и нашли позеленевшую от времени гильзу. В ней записка — успел я написать: «Погибаю за Родину, бейте фашистов! В. Ч.». Остальное неразборчиво, чернила размыло. Вот жизнь, прожитая не зря.

ПОСЛЕДНИЙ ТРОЛЛЕЙБУС

Последний троллейбус, сияя светом, скользил по черной улице. Витька побежал ему наперерез. Троллейбус замер, с лязгом распахнул двери. Витька вскочил, кивнул водителю, и тут же троллейбус рванулся стремительно дальше.

Он бросил мелочь, билет не стал отрывать: не так воспитан. Открыл окно и стал смотреть на Москву. Какая она ночная?!

ПРАВО БЫТЬ ОТЦОМ

Он выпрыгнул из троллейбуса.

— Спасибо, шеф! — прошел немного, завернул к дому.

Он поднялся по лестнице, нашел дверь, звонок, позвонил!

Подождал, еще раз позвонил. Никого!

Он позвонил и прислонился к двери послушать. Тихо! Опять позвонил.

Постоял, стал спускаться обратно.

Постоял на пролете, обдумывая, что же делать. Бросился наверх. Три звонка подряд. И стал слушать. Еще три длинных звонка. Что-то услышал и успокоился.

— Кто? — спросили из-за двери.

— Это я.

— Чего так рано? — Щелкнул замок, дверь открылась. В дверях стоял в одних трусах Борис.

— Здорово! — сказал Витька.

— Здорово! Давно не виделись! Как жизнь?

Витька молча смотрел на него.

— Ну, проходи.— Борис посторонился.

Витька прошел вперед.

— А ты один?

— Один-одинешенек! Да ты со мной!

— А где мать?

— На дачу к знакомым поехала. Сегодня — суббота.

— Помню. А где «эта»? — Они прошли на кухню, и Борис стал шарить в холодильнике.— Ты ее проводил?

— Чего ж, конечно. О жизни поговорили, на моральные темы. Так тепло попрощались! Будет всю жизнь вспоминать: «а счастье было так возможно». Родственные души! Из «выпить» — только немного вермута.

— Ты кончай острить. Она нормальная девчонка. Я ничего не хочу!

— Ладно. Я тоже устал. Пойдем спать! Продукт мы уберем, чтоб не испортился.— Он убрал все в холодильник.— Пошли!

— Антон! — Витька обнял его за плечи.— Антон! — Он обнял друга.— Ты знаешь меня? Мы с тобой шесть лет, Антон! Ты знаешь меня! Я для тебя — все! Что ни попросишь! Ты слышишь меня! Мы ведь друзья?! Друг я тебе?

— Друг,— сказал Антон и ласково обнял Витьку.— Ты чего, старичок?

— Тошка. Я прошу тебя! Я никогда тебя не просил, сейчас прошу. Слышишь, Антон! Не для себя, для меня — сделай! П л ю н ь т ы н а э т и д е н ь г и! Не бери у н е г о! Мы другие достанем! Я прошу тебя!

— А! — сказал сухо Антон и заходил по кухне. Витька стоял и молчал. И смотрел в сторону. Одно слово, и нет дружбы! — Ты за него волнуешься!.. Мать мною беременна была, а он по бабам ходил! Ты его не знаешь, а я его знаю! Актер номер один! Отцовские чувства проснулись? А где он раньше был? Работал! Некогда было! Не жалей! Некого!

— Я не его, я тебя жалею! — сказал Витька глухо.— Это его дело, оставь его в покое! У них была своя жизнь, нам этого не понять. А э т о — наше дело! Их не переделаешь!

Антон обнял Витьку.

— Ладно — это наше дело! Договорились. Пошли спать! Раскис ты, старичок! Расчувствовался! — Он обхватил Витьку и потащил в комнату.— У меня у самого — как дерьма напился.

Мигом поставил раскладушку, перебросил на нее свою постель с кушетки.— Думаешь, мне не противно? Весь день тошнит.— Он бросил Витьке другую подушку, байковое одеяло, простынь.— Раздевайся. Стели сам.— И опрокинулся животом на раскладушку.

— Я посижу,— сказал Витька.

— Может, музыку хочешь послушать, записи? — Антон глядел перед собой.

— Мать очень любила отца и сейчас любит. А она для него тоже «единственная». Ромео и Джульетта! Но у него другая семья, а у нее другие мужчины. Но принцип — выше всего! А я их памятник любви. Мать живет только ради меня, а то бы давно нашла другую партию. А он: «Сынок, береги себя!» — Антон перевернулся на спину.— Юмор! Театр! А я тут при чем? Плевал я на эти деньги, но пусть знает, что я ему такой же сын, как он мне папа. Обаятельный мужчина!

— Ты мать не осуждай,— осторожно сказал Чернышев.

— Что ты! — Не лежалось.— Тебе что, плохо? Пойдем в ванную.

Витька сел на край.

— Поеду домой. Мать ждет, не спит. Сестра спит, а мать не спит. Волнуется. Пойду! — решил Витька.

— Подождет, подождет и перестанет! Ничего с ней не случится.

— Не перестанет! Ты знаешь, как меня мать любит? Я для нее все! Сестра — замужем, а потом я на отца похож.

— Иди.— Антон отвернулся.

— Ты не обижайся.

— Чего. Есть на такси?

— Есть.— Витька заспешил.— Побегу я. Держи сигареты, у меня дома есть.

Друг взял ненужные сигареты, все понял:

— Давай!

И Витька побежал домой, к маме!

МАМА

Витька поднялся по лестнице.

Открыл дверь, закрыл ее за собой, откинулся спиной.

В комнате вспыхнул свет, появилась мать.

— Пришел?! — И понеслось! — Тебе сколько раз говорили, паршивец? У тебя одна дорога, а у матери тысяча! Ты хоть немного мать уважаешь? Хоть вот столечко! Совесть у тебя есть?!

И голос сестры — туда же лезет:

— Что вы с ним, мама, разговариваете: разве он понимает, завтра опять ночевать не придет! — Веселая у Витьки была сестра, ничего не скажешь. Оптимистка!

А мать уже своим материнским оком ощупала сына, обсмотрела: жив-здоров, целехонький. И вдруг потянула носом.

— Выпил? Чтоб я эту гадость больше не слышала! Будешь ты мне всякую грязь с улиц нести! — И замахала перед Витькиным носом материнской ладонью. И уже другим голосом.— Иди поешь. Не ел, небось, ничего. Не емши мотается целый день. Я тебе покажу! — И улеглось.

— Распустили вы его, мама! — раздалось из соседней комнаты.

Ах ты, родная, не утерпела-таки, вставила словечко. Забота о человеке!

И мать опять встрепенулась:

— Я ему вот покажу! Шляться по ночам!

Витька прошел на кухню, заглянул в кастрюлю, отщипнул хлеб. Есть не хотелось.

Он выключил свет, разделся (постель мать, конечно, приготовила), вытянулся на спине, улыбнулся, закрыл глаза.

— Мам, а ма!

— Что тебе? — Мать старалась быть строгой.— Спи!

— Мам, разбуди меня завтра в шесть, у нас воскресник, ладно?

— Ладно, ладно! — сказала мать.— Спи!

— Не будите его, мама, пусть сам проснется.— Сестра всегда любила справедливость.

— Спокойной ночи, сестричка! — И очень тихо матери: — Ма, а ма!

— Что тебе?

— Ты меня любишь?

— Я тебе дам,— сказала мать, но голос ее предательски дрогнул.

Витька перевалился на бок, обнял подушку, прижался к ней щекой и заснул.

РОДНАЯ ЗЕМЛЯ

Ехали вдоль набережной. Река была серая и одинокая. Накрапывал дождь. Чуть заметный.

Развернулись под мостом и выскочили на мост.

Улицы были пустынные — воскресный день. На перекрестках светофоры сразу давали зеленый.

У выезда из города остановились. На перекрестке стоял одинокий милиционер, в дождевике с поднятым капюшоном. Глаза его серьезно и дружелюбно смотрели из-под капюшона.

— Что? — спросил он.— По грибы?

Из кузова тоже смотрели на него и сразу отозвались дружно, в несколько голосов:

— По грибы!

— Давай с нами, старшина!

Машина тронулась. Старшина грустно улыбнулся и приложил руку к капюшону.

— Тоже работа нелегкая!

— Что ты!

— На ветру стой, как собака: то хулиганы, то пьяные, то шпионы.
— Таксисты тоже.
— Шпионы с ними же связываются. Они с другими!
— Все равно думаешь, нервничаешь! Не всякий захочет!
И заговорили о шпионах.
— Шпионы! Ты думаешь, это что, так? Они институты кончают, язык знают.
— Это точно. В бане он работать не будет. Куда-нибудь потеплее.
И они бы еще долго поговорили о шпионах, и один уже сказал:
— Вот помню...
Но обогнали троих велосипедистов с мокрыми рюкзаками и переключились на них.
— Энтузиасты! Делать им нечего: под дождем переть.
— Картошку их собирать, чтоб узнали...
— Пусть закаляются! Романтизм для молодежи нужен!
— Это точно! Вот у меня двое...
А вокруг лес Подмосковья, красивый, ласковый и печальный от дождя и осени.
И — уходящая лоснящаяся черная дорога.
Свернули на проселок. Машина сразу взревела и закачалась, как на волнах. В кузове все охнули и подпрыгнули разом.
Замолчали. Около братской могилы, усыпанной цветами и листьями, склонились две фигуры. Мужчина красил ограду, женщина убирала могилу. А вокруг — лес: золото, огонь, молчание — русская осень!
Проехали молча, только старик оглянулся через плечо на машины.
В кузове молчали, и лишь когда отъехали далеко, кто-то сказал:
— Сколько их таких понарыли!
— Летчикам.
— Он же, гад, рвался от Клина!
— Да-а! Их здесь понатыкали много.
— Что Олимпийские игры?! Пробежал чуть-чуть, уже медаль, флаг поднимают, хлопают! А он весь усталый, как жертва, прямо жаль человека, зачем бегает!
— Это точно!
— А мы рекорды в сорок первом ставили. Идем в атаку, кто отстанет — пеняй на себя!
— Это точно.
Приехали. Машина качнулась, остановилась. И сразу же опять качнулась вперед. Человек в дождевике влез в кузов:
— Здравствуйте, товарищи!
— Здравствуйте! — ответили нестройно.— Здорово!
— Как урожай? — спросил Аймалетдинов.
— Да ничего.
— А с трудоднями как?
— Ничего.
— Нам работы много?
— Ничего.
Две передние машины повернули направо, а они поехали прямо по старой аллее «тургеневского парка», мимо пруда, мимо верб в черных шапках грачиных гнезд.
Проехали поле, усеянное цветными лыжными костюмами.
— Э-э! — закричали на поле и замахали руками.
— Студенты! Голосистые!
Наконец приехали.
Черное поле после картофелекопателя. Кругом—рыжий лес стеной. Стояли цепью, как бегуны перед стартом. Смотрели на поле, на землю. Вот она какая!
Витя стоял рядом с Семеном Егорычем.
— Давай, Витя, с тобой, что ли?
— Давай!
Набрали побольше корзин.

Прошли вперед, разбрасывая их цепью. Вернулись на «старт».

— Пошли, — сказал Семен Егорыч, не глядя.— Эхма! Кормилица наша! А то замерзнешь, к черту!

Нагнулись и засопели. Пальцами разгребали землю, выковыривали картошку из земли. Глухо застучали удары о корзину. Как Гавроши на поле боя в поисках патронов.

Шли согнувшись, подтаскивая за собой корзину. И сопели и переговаривались.

— Ты посвободнее, посвободнее, устанешь быстро. Щепочку возьми.

Семен Егорыч подбросил Витьке щепочку.

— Ага.— С щепочкой было лучше, не надо было ковырять пальцем. А Семен Егорыч, раз, раз — и полную горсть кидает в корзину. Готова одна корзина. Сзади маленький отрезок поля. А впереди корзины перекосились в разные стороны, как бакены на волнах — много их. Долго идти еще. Вздохнул Витька.

— В деревне не был? Не жил в деревне небось? — А сам руками быстро, быстро.

— Не.— Отстает Витька. Вылез шарф, некогда поправить. Покурить охота, неудобно!

Вторая корзина.

— В деревне хорошо!..— И своим мыслям: — Да, деревня...

Молчит Витька, старается только не отстать.

Проехала телега. Возница — мальчишка лет пятнадцати, но самостоятельный такой парень. Взвалил одну корзину. Отнес другую.

Витька с Семеном Егорычем заспешили, чтобы «добить» третью. «Добили». Парень подошел, поставил на телегу.

— Но! Пошла!

Лошадь устало двинулась вдоль цепи поперек вспаханного поля.

Двинулась дальше. Перестали разговаривать. Картошка — корзина. Картошка— корзина. Когда кидать далеко, подтаскиваешь на два метра вперед.

И по всему полю смолкли голоса. Народ рабочий, втянулся. Сосредоточенные, серьезные. Нагнулись над землей.

И поле — во весь размах. Цепью по нему люди, и пунктирами вперед — пустые корзины. Вокруг лес стоит, смотрит на них, и падает дождь. Поскрипывает усталая телега. Мир, покой. Работают люди.

...И опять поле, то же самое, но ушли уже далеко люди, и кажется, что и поле после них стало другим.

...И еще. Далеко-далеко! Лишь одна телега маячит на горизонте.

Заканчивали предпоследнюю корзину. Витька, не разгибаясь — устала спина,— сбегал за последней, она лежала на боку далеко впереди.

Так же бегом принес. Семен Егорыч уже ждал с горстью в руках. Быстро, торопясь, наполнили последнюю. Распрямились, огляделись.

Поле имело обжитой вид, и люди выглядели уверенно и спокойно.

Семен Егорыч подтащил предпоследнюю корзину. Поставил рядом. Сели, спина к спине, глядя в разные стороны. Посреди поля, посреди леса, посреди дождя! Во весь кадр.

Они смотрели на пройденный путь, они оглядели его, они сами прощупали его руками.

— Устал? — спросил Семен Егорыч.

Витька было заулыбался, но ответил по-человечески:

— Да, землица!..

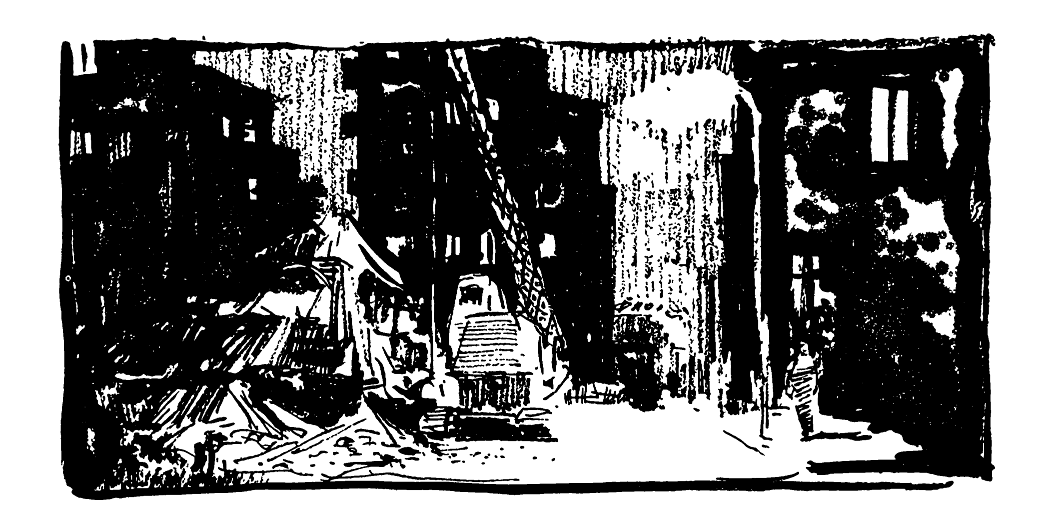
— Далеко ушли,— сказал Семен Егорыч.

— Да,— сказал Витька и оглянулся на дело рук своих.

Семен Егорыч достал сверток, развернул его, протянул в сторону Витьки часть бутербродов:

— Подкрепись.

— Спасибо,— сказал Витька.— Не хочу! — Но спохватился: — Спасибо,—и и взял.



Сидели спина к спине. Оглядывали поле, сколько сделано, сколько осталось, просто молчали — усталые после работы.

— Погода дрянь,— сказал Семен Егорыч.— Погниет картошка, не успеют убрать.

— Да,— сказал Витька.

— Урожай хороший,— сказал Семен Егорыч.

— Да,— сказал Витька.

Помолчали.

— Хорошо здесь,— сказал Семен Егорыч.

— Хорошо.

Со скрипом приближалась телега. Они посмотрели в ее сторону, как она подбирает их корзины, встали, поджидая ее, и тут засигналила машина.

По всему полю раздались крики, как на стадионе, и часть народа бросилась к машине.

— Во, молодежь! — сказал Семен Егорыч.

Они втроем взяли две корзины и оттащили на телегу. Потом медленно пошли по полю в сторону машины.

Поле стремительно пустело, будто волна схлынула. Люди уходили, остались лишь одни корзины, тяжелые, наполненные, и за спиной одиноко поскрипывала телега. Витька оглянулся — один возчик, больше никого!

— Халтурщики!— Семен Егорыч пнул носком землю, потом нагнулся и подобрал картошку, бросил ее в ближайшую корзину.

Машина сигналила не переставая. Затем замолкла: шофер, тоже русская душа, не выдержал, буксуя, поехал поперек поля, подбирая всех.

Витька и Семен Егорыч догнали машину, Витька подождал, когда сядет Семен Егорыч, а затем сам перевалился через борт.

Здесь было весело и тесно, правда, нельзя было сидеть, машина подскакивала, и приходилось стоять.

Машина развернулась, притормозила. Втянула в себя отставший шлейф. Поле опустело.

Шофер высунулся из кабины:

— Все?!

— Давай! — закричали в кузове.

Машина рванулась, и тут из леса с криками выбежали две фигуры.

— Э!— закричали в кузове.— Шофер, стой!

Машина остановилась. Шофер, хитро улыбаясь, вышел из кабины, обогнул машину и сделал рассерженное лицо.

— Хорошо бегут,— говорили в кузове.

— Вот «бендеры» проклятые!

— Это кто ж панику наводит? — спросил шофер.

В кузове молчали, как провинившиеся дети.

— Ошибка получилась,— раздался невидимый голос.— Вижу вроде все, а оказывается, нет: не все!

Засмеялись разом и с удовольствием (после работы люди).

— Дядь Вась, небось в окружении был?

И опять так же рассудительно:

— А как же: два раза окружали.

И снова смех.

КРЕСТЬЯНСКИЙ ДОМ

Около правления уже стояла одна машина. Другой не было. Остановились. Часть народа вылезла размяться. Разбрелись по площади.

Витька, Семен Егорыч и Давыдов зашли в дом — согреться бутылочкой после работы. День опять же воскресный.

Прошли через двор. Поднялись на крыльцо. Постучали сильно, чтоб сразу услышали.

Давыдов толкнул дверь, спросил громко:

— Можно?!

— Заходите, заходите!..— заторопился голос, и уже после появилась старуха. Вся она светилась и улыбалась, будто ждала их и наконец дождалась.

— Здравствуйте, хозяйка,— сказал Семен Егорыч и снял шапку. И разом за ним поздоровались и сняли шапки Давыдов и Витька.— Извините, пожалуйста, за беспокойство, стаканчик у вас не найдется? Вот хотели согреться после работы.

Старуха терпеливо выслушала его, рассматривая их синими крестьянскими глазами.

— Найдется,— сказала она.— Проходите в дом.

Гости неуверенно переминались.

— Наследим,— сказал Давыдов.

— Ничего, ничего,— сказала старуха.— Проходите! Раздевайтесь!

— Спасибо! — Они разделись. Посмотрели на чистый пол: долго старательно вытирали ноги. Потом Семен Егорыч закряхтел, присел и стал расшнуровывать ботинки.

— Ничего, ничего! — засмеялась старуха.— Не беспокойтесь!

Все трое превратились в крестьян. Гуськом по-старшинству прошли в носках в дом. Дом был пустой, чистый, просторный. Присели за стол, достали бутылку. Огляделись.

Вся стена у стола, где сидел Витька, была в фотографиях. Вперемежку с ними висели портреты Гагарина, Терешковой и много разных вырезок из «Огонька». Витька покосился на портреты, обернулся к своим, хотел посмеяться вместе, но на него уже смотрели строгие глаза Семена Егорыча. И Витька осекся и затих.

Хозяйка два раза вышла и два раза вошла. И на столе уже стояли грибки, сало, хлеб, огурцы, стаканчики.

— Пожалуйста, еще один,— сказал Семен Егорыч.

— Да мне не надо,— сказала хозяйка со своей великолепной улыбкой.

— Обижаете,— пропел Давыдов.

Хозяйка вышла и тут же вернулась. Старушка была сухая, подвижная.

Ей налили первой. Она тут же протянула руку:

— Хватит, хватит!

Разлили остальное по стаканам. Но не стали пить.

— Хороший у вас дом,— сказал Семен Егорыч.— А где хозяин?

— С сыном живу.— А хозяина нет — умер.— Она посмотрела ласково.

— А где ж сын? — спросил Давыдов.

— На работе. На кирпичном заводе работает.— Она покачала головой, ласково подождала, спросят чего или нет, и сама добавила.— А невестка в город поехала за покупками: воскресенье сегодня.

— Значит, трое живете?
— Внучка еще. С матерью поехала.
Больше вопросов не было. Семен Егорыч степенно поднял стакан:
— За ваше здоровье. Как вас величать?
Старуха заулыбалась еще больше.
— Клавдией Ивановной зовите.
— Ваше здоровье, Клавдия Ивановна. Хороший у вас дом.
— Дом хороший. Спасибо. Ваше здоровье! — Старуха пригубила стаканчик, сморщилась:
— Ох, зла!— и оставила стакан.
Мужчины выпили все. Дыхнули — водка пошла хорошо. Накололи закуску, и тут Витька решил, что можно и идти: водка-то выпита.
Он встал и уже хотел попрощаться, когда увидел, как трое за столом смотрят на него со спокойным удивлением.
Витька улыбнулся — для начала.
— Карточки хочу ваши посмотреть. Можно?
— Смотрите. Для того и висят. Молодой,— сказала она про Витьку.
— Да.
— Не буду вам мешать,— сказала старуха.— Закусывайте, ешьте, разговаривайте.
— Что вы, Клавдия Ивановна? — Семен Егорыч кивнул на стену.— Родня?
— Родственники.— Старуха присела обратно и стала с удовольствием рассказывать. Мужчины не спеша закусывали. Витька стоял у стены и рассматривал эти фотографии.
Странные были эти фотографии. Странные и родные. Очень обычные потому и необычные, потому что висели рядом. Были на них и стильные городские девочки и солдат-летчик, старики, младенцы, похожие друг на друга, женщины с тяжелыми руками на коленях, памятник Минину и Пожарскому и рядом два матросика, живые и мертвые — весь русский народ во всю стену. И все с крестьянскими добрыми лицами и хитрыми глазами.
— Дочь у меня старшая за моряком, на Севере, в Мурманске. А вторая в Москве работает на фабрике, тоже муж ничего из себя — подходящий.
— А в совхозе у вас кто работает?
— Никого. Я работала. Сейчас заболела.
— Что ж, все от земли подались?— Семен Егорыч осторожно положил вилку.
Старуха не изменилась в лице.
— Молодежи скучно—в город рвется: на заработки или учиться. Сам-то, небось, тоже деревенский? — И усмехнулась краешком глаза.
— Деревенский,— согласился Семен Егорыч.— Угадала. Только я давно деревенский. Еще до войны переехал.
— Не жалеешь? — также усмехаясь, спросила хозяйка.
Семен Егорыч оценил ехидство в полной мере. Отдавая дань, покачал головой. И серьезно:
— Раньше не думал, а теперь тянет. Не хватает!
Старуха засмеялась довольная:
— Так оно и получается!
Со двора сигналили.
— Ваши.
Разом поднялись из-за стола. Поклонились.
— Спасибо! Доброго здоровья!
— Доброго и вам!
Старуха складно поклонилась в пояс.
— Спасибо за помощь!
— Может, еще где свидимся. Гора с горой...
— Гора с горой.

ДОРОГА НА МОСКВУ

Ехали обратно. Машина за машиной. Веселые! И в кузове русские люди, согретые работой, водкой, общением и проведенным днем.

Аймалетдинова попросили:

— Мансур, спой!

— Сейчас,— сказал Мансур.— А ну, подвинься. Уходи! И ты уходи! — сказал он соседям.— Я петь буду.

Соседи поворчали со смехом, покинули скамью, потеснили задних.

Аймалетдинов остался один. Один на один с осенью, с лесом, с землей. Ничто не мельтешило у него перед глазами. Ничто не мешало ему. Он сидел серьезный — один на всю скамейку, сзади терпеливо ждали, молча улыбаясь.

Он запел татарскую песню. Слов никто не понимал, но она вошла в эту мягкую осень и сделала все вокруг звонким и напряженным. И не было безымянного воскресного дня, не было будничной осени, не было «группы рабочих с завода». Была страна, была история, было очень, очень много такого, без чего не может жить самый счастливый человек. И земля, которую утром еще не знали, только нутром чувствовали, стала близкой и обжитой.

И осень, осклизлая дорога, тормозящие машины, галочьи стаи, крикливые над черными ветками, деревья и пруды старой усадьбы, разрушенная церковь — все поднялось, все откликнулось в каждом и обозначилось, отпечаталось в лицах и глазах.

Идущая сзади машина засигналила, приветствуя песню.

Мансур замолчал, очень серьезно сказал:

— Дурак.— Был слышен только вой моторов.— Испортил песню. Садись обратно.

И уже ехали по шоссе в наступающей ночи. И никакого балагурства. Пели. И пели все. Пели «папы», все за сорок с гаком. Пели старательно и дисциплинированно. Запевали трое, как дети, глядя друг на друга, чтоб не сбиться. А остальные — ни гугу! Молчали, как барсуки, только светились огоньки сигарет у небритых подбородков.

И в припеве, разом насторожившись, выговаривая слова большими ртами, под взмах кулаков черных, больших,— в ночь, во время, в свою жизнь!

— «Хотят ли русские, хотят ли русские, хотят ли русские войны?»

Их нагоняли автобусы—легкие светящиеся махины,—ощупывали прожекторами, будто пальцами, и, коснувшись, проваливались дальше в ночь дороги.

И были все — одна семья! Были — все братья! И не надо было Чернышеву никакой другой жизни!

Уже засверкали огни над городом. Машины ровно и строго, как бильярдные шары, катились к городу.

Потом была Москва, и дохнуло людьми, огнями, тихим воскресным вечером.

В кузове никто не пел, не разговаривал. Сидели плечом к плечу, чуть осовелые, как усталые родственники.

У метро вышла половина народа. Неясно попрощались. Уже начинал вступать в свои права город.

Поехали по кольцу. Много машин, много людей, много огней.

Пора было Витьке. Постучали в кабину. Машина остановилась. Он выпрыгнул на асфальт, улыбнулся в темноту кузова:

— Пока! — И остался один, а машина растворилась среди других и стала обычной машиной.

Витька посмотрел ей вслед. Оглянулся на магазин, на свою родную площадь. На его лице еще блуждала улыбка прошедшего дня.

Был тихий нормальный воскресный вечер.

— Витька! — Его буквально снесли и утащили в магазин.

Витька заулыбался по-прежнему.

— Откуда ты такой? — И не слушая ответа: — Давай, есть что?

Витька вытащил мелочь и рублевую бумажку.

Обрадовались страшно.

— Хватит на две!

Коля пробил в кассу. Быстро метнулся к винному отделу. Очередь здесь стояла солидная — семь человек. Коля встал первым. Очередь посмотрела на него, потом на остальную компанию и ничего не сказала.

Витька, Сухарь Юрка и другой Юрка (обоих видим первый раз) стояли в стороне.

Все произошло очень быстро. Чернышев и слово не успел сказать. Только улыбался, и у второго Юрки, Юрки-длинного, спросил:

— Как жизнь?

Юрка осклабился:

— Нормально. Как у тебя?

— Куда без очереди? — Нашелся кто-то: или он не видел, что Коля не один?

Коля, как будто не слышал его:

— Две белого, как обычно, Павлик! — Коля улыбнулся пожилому продавцу.

— Не отпускайте. Вы почему без очереди отпускаете? Ты что, лучше всех?

Ребята уже многозначительно стояли рядом, демонстрируя себя.

Человек был маленький, пожилой, но задиристый. Он оглянулся на них на всех и оставил без внимания.

— Товарищ говорит, что ты не стоял,— сказал Павлик.

— Товарищ ошибается.

— Ты чего раскричался?— Коля повернулся к человеку. Тот стоял вторым в очереди. Коля кивнул на очередь: — Все стоят — молчат. А ты что? Больше всех надо? Сейчас поговоришь!

Очередь действительно не выражала протеста: одни делали вид, что ничего не замечают, другие — что им на все наплевать и дело не стоит выеденного яйца, другие просто смотрели оловянными глазами, и о чем они думали, трудно было предположить.

— Сопляк!— сказал человек.— Еще грозит! Я таких, как ты...

— Отпусти ему! — сказал Коля Павлу.

— Только тихо! — Павел поднял руку.

— Что ты! Мы порядки знаем! Сейчас выйдем — поговорим! — сказал он человеку.

Человек получил бутылку портвейна.

— Вот! — Он показал дно.

— Юрик! — сказал Коля Юрке-длинному.— Постой за меня.

Ребята вывалились из магазина.

— Алло, ты! — закричал Коля.

Они догнали его. Он прижался к стене.

— Вот! — показал человек дно бутылки.— Только подойди!

— Ты что шумел? Тебе что, больше всех надо? — Коля брезгливо осмотрел человека.

— Только подойди!

— Цыц! — сказал Коля, он схватил его за руки. Ребята навалились, прижали его совсем к стене. Человек дернулся, пытался оттолкнуться от стены.

— Цыц, гаденыш! — повторил Коля. Человек, скрученный, стоял перед ним.— Ну что смотришь, ворона? — Коля похлопал его по подбородку. — Говорил тебе, помолчи! Будь скромней! Скромность, она украшает человека! Не слышал разве?!

Небрежно подошел Юрка-длинный. В карманах — по бутылке. Посмотрел, достал сигареты, закурил, дал другим.

— Отпустите его. Он старше нас! Видишь, совсем готов!
Человека отпустили. Он стоял не двигаясь.
— Отдать ему бутылку?
Сухарь показал отобранную бутылку.
— Отдай! — сказал длинный.— И в следующий раз думай что говоришь! Ведь взрослый уже, должен понимать!
Они повернулись и пошли по улице. Человек посмотрел им вслед. Шатаясь, сделал несколько шагов. Потом побежал за ними.
Он схватил Колю за рукав и развернул его к себе.
— Ты! Ты — как фашист! Таких уничтожать надо!
Ребятишки разом навалились на него. Он рванулся, вырвался, оттолкнул Сухаря, пробежал несколько шагов. Его уже несколько раз ударили. Бутылка упала и разбилась. Он забежал во двор, и здесь его настигли.
— Не надо! Не надо! Ой, не надо! Больно! Не надо.
Витька отпрянул. На мгновение его рука замерла, потом он ударил.

АВТОБИОГРАФИЯ ЧЕРНЫШЕВА

— Чернышев Виктор Дмитриевич. Родился в Москве в 1946 году. Значит, в детском саду. Потом в школе учился.— Витька мучительно вспоминал, что бы сказать поинтереснее и существеннее.
— Пионером был?
— Был. Был пионером. В лагерь ездил.
— Сколько раз ездил в лагерь?
Витька удивился:
— Каждый раз с первого класса. Каждый год посылали.
— Общественную работу вел?
— Общественную работу? Играл в футбол, был барабанщиком, три смены выступал в самодеятельности. Ну, как обычно.
— Что делал в самодеятельности?
— Стихи читал,— сказал неуверенно Чернышев. Он считал, что все это настолько элементарно, что не стоит об этом даже говорить.
— Какие стихи?
Чернышев вспоминал:
— «Как повяжешь галстук...» Про пионера,— пояснил он.— «Горит Корея, мы с тобою...». Это на новый год.— И «Вечер юмора» — «Посторонись, советский рубль идет»...—Он еще подумал, напряженно вспоминая.— И в пьесе «Молодая гвардия» в шестом классе. Но это так.
— Кого ж ты там играл? Тюленина?
— Я второстепенную роль. Румына. Сказали — я сыграл.
— Когда закончил школу?
— В позапрошлом.
— Комсомолец?
— Да.
— Нагрузки были?
— Как у всех. Политинформация, металлолом, пионервожатый.
— Пионервожатым тоже был?
— Да, был. Назначили.
— Ну и как?
— Ничего. В лыжный поход сходили. КВН совместно с другими. В музей Ленина, в Музей Революции, в театр. Как обычно.
— Взыскания были?
— Нет.
— Благодарности?

— Нет. Только общие. Всем сразу.
— В бюро или в комитете работал, выбирали?
— Выбирали, но не прошел.
— Сейчас на заводе работаешь?
— На заводе.
— Токарем?
— Токарем.
— Нравится работа?
— Ничего.
— Чем вообще занимаешься?
— Что?
— Чем интересуешься? Что ты хочешь?
— Я хочу...— сказал Чернышев неуверенно.— Как и все: что я еще хочу?— А интересуюсь. Чем интересуюсь? В кино хожу. Отдыхаю. Телевизор смотрю. Матери в магазин сходить или другое. Как обычно.
— Все?
— Да.
— А еще что-нибудь? О чем ты мечтаешь?
Чернышев напряженно думал. Устал он от этих разговоров. Лучше бы сразу наказали, и все дело! Он ждал следующего вопроса. Но следующего не было.
— О чем я мечтаю? — повторил Чернышев в замешательстве, и никак не смог вспомнить, о чем он мечтает: за делами как-то раньше некогда было подумать.— О хорошем! — еле выговорил Чернышев и покраснел снова.— Как все,— повторил он снова и замолк навечно: слово не вырвешь.
— Короткая биография. Очень мало!
— Что?
— Очень мало, говорю. «Как все». А где ты сам? Что ты сам делал? — Чернышев тупо и растерянно смотрел и не понимал, что от него хотят.
— Что я сам? Я...— И опять замолк навечно.
— Мало для восемнадцати лет. Мало. На халтуру проехать решили? Смотрите, ребята!
Чернышев молчал. Научили: как все, так и я. Теперь сложнее.
— Ладно,— сказали ему.— Посиди здесь.— И мы увидели наконец, кто с ним беседовал — два молодых старших лейтенанта.
Вышли в соседнюю комнату.
— Вот, товарищ майор! —Положили перед начальником бумаги.
Начальник, очень добродушный и симпатичный, надел очки, стал смотреть бумагу.
— Драка,— сказал один.— И тот и эти были выпивши и с бутылкой соответственно. Тот выбежал на минутку: не хватило для гостей, эти решили обмыть победу «Торпедо». Обвиняют друг друга.
— Дать им на полную катушку. Всем,— сказал второй.
Начальник поднял голову.
— Шесть человек,— сказал он,— не забывай, что конец месяца, Тимченко! — сказал он второму.— О чести района надо думать! Все, кроме одного,— первый раз, а за Князева пришло ходатайство с места работы: берут его на поруки и очень хорошо отзываются. Зачем разводить бюрократизм и излишнюю суровость? Проведите беседу на первый раз! В армию опять же уходят. Там их воспитают. Людям доверять надо, Тимченко!
— Не всем,— сказал Тимченко.— Они сами все прекрасно понимают. «Ваньку» им захотелось повалять. Нечего их воспитывать, товарищ майор! Они другой язык понимают.
— Поскромнее, Тимченко, поскромнее. Не будь самым умным! Без тебя есть люди, которые тоже думают!



— Я знаю,— сказал Тимченко.— Только я настаиваю, чтоб Князева задержали — это грязный тип. Он уже привлекался за фарцовку, есть и другие сигналы.

— Сигналы не проверены,— сказал майор.— Прошлым человека нечего тыкать! Как вы считаете? — спросил он у второго.

— Относительно Князева, товарищ майор, я считаю, что надо задержать.

— Хорошо. Я согласен. Все.— И снял очки.

Ребята сидели вряд, притихшие и присмиревшие.

Тимченко оглядел их.

— Можете идти, а ты, Князев, задержись,— сказал он Коле.

Ребята не вскочили, не побежали: сидели и ждали очередного распоряжения.

— Ну, как дальше-то жить будем?

И Витька во весь экран. В замешательстве пожал плечами:

— Не знаю!

— А пора! Ладно, идите! — И махнул рукой.— Севаков, проводи их.

— Пошли! — сказал сурово старшина.

Ребята встали.

— До свидания! — Тимченко усмехнулся.

Они назвали цифры: 16, 22, 14, 31. Достали мешочки с их личными вещами. Им отдали ремни, шнурки, мелочь, расчески — все, что у них было в карманах. Милиционеры молча смотрели на них.

Опять они пошли за своим поводырем, цепью, затылок в затылок, привычно останавливаясь возле каждого милиционера.

Старшина открыл дверь на улицу, пропустил их сквозь свой взгляд, и они очутились в другом мире.

ОБЫКНОВЕННЫЙ ГОРОД

Стремительно мчались машины. Спешили люди. Шумели деревья. И как все было прекрасно и замечательно! Город оглушил их своей великолепной обыкновенностью.

Они долго шли по сверкающему городу своим «тюремным» шагом, гуськом, сгорбясь, боясь подать голос. Были они дисциплинированные и воспитанные.

Они стояли на трамвайной остановке среди других людей, стояли молчаливой, отчужденной кучкой. Вокруг разговаривали, жестикулировали, реагировали на все в полные легкие.

Неожиданно хлынул дождь. Легкий по-весеннему. Люди со смехом бросились под укрытие дома. Лишь они остались на опустевшей площади. Потом и они тихо, скромно перешли улицу и укрылись от дождя. Они стояли среди других людей, думая, что в любой момент их могут прогнать.

Подошел трамвай. Все перебежали улицу. Они садились последними. Взяли билеты. Стояли скромной группой в конце вагона. Ни одного слова сказано не было.

— Чернышев? Здорово, старый черт! Век тебя не видел! — Борода, улыбка, альпийская роба.— Не узнаешь?!

— Сава? Лошадь, здорово!

— А-а! Только что с гор! И встречаю тебя! Что такой кислый? В горы, горы... Двадцать тысяч альпинистов стоят на вершинах, а внизу — страна, и мы все видим! Понял, старый?! Такие мысли! И ни одной грустной! Цвет нации! Надо же чем-то заниматься?! Ты чего такой серьезный? Не женился?

— Нет.

— Так иди в альпинисты!

Трамвай остановился.

— Пока. Звони! — Взвалили громадные рюкзаки, вышли из трамвая и гуськом в ногу пошли, прогибаясь под дурацкими мешками.— Поднимай скорее нашу, все равно какую чашу!..

Ребята смотрели им вслед. Пробегала Москва за стеклом — большой шумный город.

МАТЬ

Он поднялся по лестнице своего родного дома. Постоял перед дверью, отряхнулся, причесался, изобразил спокойствие на лице и открыл дверь.

Мать пошла на него.

— Ах ты! — Она взмахнула рукой, но Витька перехватил руку, она взмахнула другой, но Витька тоже перехватил.

— Пусти! — сказала мать с ненавистью.— Пусти, проклятый!— И Витька увидел в ее глазах набегающие слезы. Тогда он отпустил ее руки, и она ударила наотмашь одной и другой.

— Улыбаешься? Проулыбаешь все на свете! — И заплакала.

Она заплакала, сгорбилась и стала старенькой и усталой, измученной жизнью и надеждами, которые не сбываются.

Она прошла вперед, пряча заплаканное лицо и сквозь всхлипывания жалуясь на свою материнскую долю. И ее лицо на весь экран. И ее слова:

— Всю мою жизнь насмарку пустить хочешь. Старалась для тебя! Последний кусок!.. Чтоб не хуже других!.. Матери не жалко. Всю жизнь... Надеялась. Вырастет... Поможет... Поймет...

Витька стоял за ее спиной и смотрел, как плачет его, Витькина, мать, из-за него плачет, и паршиво было у него на душе. Он хотел тронуть ее за спину, погладить, сказать: «Мам, не надо, я больше не буду! Честное слово!» — но нечего было говорить уже, и он лишь протянул руку, но не дотянулся и своим обычным «мужественным» голосом сказал:

— Сама бьешь и сама плачешь...

А что сказала мать? Мать сказала сквозь слезы:

— Иди, мой руки, голодный небось!..— И пошла кормить сына.

Ах матери, матери!.. Вся жизнь на него ушла, и все на него поставлено, все надежды, все, что не сбылось у самой. Хоть дети наши поживут! Хоть дети!

Витька вошел в ванную, отмыл щеки, по которым прошлись материнские руки, потом он стоял перед зеркалом и строил себе разные улыбки, и было очень страшно смотреть на него. Потом он просто посмотрел на себя, какой он на самом деле, и слабо и устало улыбнулся.

Как ему вдруг захотелось стать «хорошим сыном» для своей матери.

СЕСТРА

В комнате же были сестра и ее муж. Они с интересом разглядывали Витьку.

— А? Тюремщик пришел! — сказала сестра.— Уродец несчастный! Живем для вас, стараемся, скотина неблагодарная!

Сестре Витьки было всего 27 лет, но она считала, что она погубила свою жизнь для счастья Витьки. Вообще она была самая обыкновенная, заурядная дура. В школе училась плохо, долго не могла выйти замуж, всегда ныла и жаловалась на жизнь, а в последние годы стала «старшим поколением» и стала беспрерывно учить и воспитывать брата. Она считала себя «неудачницей»: ей казалось это интеллигентным, и всю жизнь она собиралась поступить в педагоги. И слава богу, что не поступила! Дур и без нее навалом, которые уродуют наших детей своими «комплексами неполноценности» и неудачной личной жизнью!

— Ты не сгорай,— сказал Витька. Он жалел ее, простушку.— Береги себя для людей! — Он сел за стол и стал есть.

Свояк включил телевизор и поставил перед ним два стула спинками к Витьке.

— Дрянь!—сказала сестра.—Еще огрызается. Я тебя, гаденыша, на руках носила!

— Помню, помню, как ты меня уронила.

Мать со стороны полушепотом осторожно спросила:

— Не били?

— За что? — сказал Витька.— Недоразумение получилось.

— Сейчас не бьют.— Свояк уже сидел перед телевизором, переключал программы.— А зря! Распустили народ. Устроили бы пятый угол, сознательность сразу б возросла! В Финляндии, рассказывают: украл — руку топором! Потому порядок и культура!

— И ходил бы ты безрукий. Очень хорошо! Живешь у Христа за пазухой и еще страну хаешь?!

— Кретин,— сказала сестра.— Плесень! Стиляга несчастный. Распустили вы его, мама! — Сестра повернулась на стуле так, что распахнулся ее халат.

— Витя! — сказала мать.— Как тебе не стыдно говорить всякую гадость?!

— Собака лает, а слон идет себе и не обращает внимания на всяких шавок!— Свояк даже не обернулся.— Ничего, в армии тебя научат Родину любить! Повестка пришла.

Сестра тут же развернулась и «лукаво» уставилась на Витьку.

— Повестка пришла, братик!

— Спасибо! — сказал он очень мягко и грустно посмотрел на нее.

Люди думают иногда, что если они унизят других, они сами будут более сильные и высокие! Бумеранги, бумеранги! И мать опять наклонилась и шепотом спросила:

— Что ж теперь будет? Судить тебя не будут?

— Что ты! Недоразумение! Бывает.

— Мамаша, не верещите! — сказал свояк.— Мешаете.

— Мама, тише! — перевела дочка.

По телевизору передавали «Спортивные новости».

Мать оглянулась на них и погладила своего сына по голове. Погладила, не подумав, без всяких воспитательных целей, просто — родное дитя! И Витька тоже погладил ее руку.

ОБРЯД

Теперь — обряд.

Как рыцари перед боем, тореадор перед выступлением, солдат перед атакой! Витька натянул свитер, надел узкие брюки, зашнуровал мокасины, сунул в карман пачку сигарет, причесался, надел курточку, улыбнулся. Он был готов.

— Пойду, погуляю! — Так каждый раз!

Мать стояла перед ним и наблюдала.

— Может, дома побудешь.— Не требовала — просила.— Телевизор посмотришь, книгу почитаешь! — И смотрела на сына безнадежно и заискивающе.

— Я на час!— сказал сын.

— Иди, иди, зарежь кого-нибудь! — сказала сестра.

— Танька! — сказала мать.

И сестра взорвалась:

— Ты его покрываешь, а он рад! Подожди, не то еще будет!

— Успокойся,— сказал ее муж.— Тебе нельзя волноваться.

Сестра готовилась стать матерью.

Чернышев выскочил за дверь. Пробежал по лестнице и остановился на площадке. За окном стояли стены домов, усеянные квадратами окон. Лестница шла вверх, шла вниз. Камень, прутья, кирпич, стекло.

Цепляясь за прутья и повисая, будто раздумывал, он стал спускаться по лестнице. Он выскочил на улицу, огляделся, и улыбка появилась на его лице. Небрежно переваливаясь, он пошел на угол.

НАЧАТЬ НОВУЮ ЖИЗНЬ

Ребятки стояли молча.

— Здорово! — сказал Витька. Ему кивнули.

— Что ж вы? —Мишка посмотрел на Витьку.— Хоть бы сказали что-нибудь, выступили о проблемах молодежи. Превратили бы милицию в трибуну!

— Кончай! — сказал Сухарь.

— Брось! — сказал Витька.

Мишка с любопытством осмотрел их.

— Вы не в настроении, извините, я не знал! Ну, что, может, начнем жизнь сначала?! Пойдем в библиотеку.

— Хватит, Мишка! — сказал Чернышев.

— Ох, ты! Какие мы нервные стали! Молодежь! — протянул он.— Надежда нации! Декабристы разбудили Герцена, а он разночинцев...

— Что делать-то будем? — спросил Сухарь.

— Может, в кино пойдем?

— Да ну!

— Что делать? Куда идти? Во какие вопросы поднимаем! — сказал Мишка.

На него покосились, но ничего не сказали.

— Может, в пивную пойдем? — сказал Мишка.— Скинемся. И думать не надо!

Ему не ответили.

— Скучно!— сказал Мишка.— Все, мальчики! Пойду уроки учить.

Они остались. Мы ждем финала... Они стоят, и ничего не происходит. Сплошная дедраматизация! Стоят в неподвижном кадре долго, физически долго, до отвращения долго и ничего не делают! Никакого действия!

Радио сообщает: сдана в эксплуатацию ГЭС, бои в Анголе, речь Кастро. И мир мчится, а они стоят.

Они стоят. Стоят. Стоят!..

ПИСЬМО ПЕТРУ

— Петр!— это голос Чернышева, а сам он сидит среди других призывников в грузовике на переднем плане и молча смотрит перед собой.— Пишет тебе Чернышев Виктор. Помнишь такого? Да, тот самый! Ты удивишься, что я тебе написал письмо. Думаешь, так, с тоски? Но я никому письма писать не собираюсь, кроме матери и тебя, если ты не против.

Мне очень хотелось с тобой поговорить о многом, но я решил написать тебе письмо. Знай, что я уважаю тебя и считаю, что ты настоящий человек, которых в нашей жизни, к сожалению, мало. Я лично встречал немного.

Если у тебя будет охота, напиши мне, мне бы хотелось переписываться с тобой, говорю тебе откровенно.

Мы увидимся очень не скоро, через три года. И ты меня не узнаешь, и никто меня не узнает. Я приеду совсем другим человеком и жить я буду по-другому. Я знаю это точно, и можешь мне верить. Я сейчас только понимаю, как неинтересно и бесцветно прошли мои девятнадцать лет, а все говорят, что это лучшие годы. А я их простоял на углу, как говорится.

Когда я вернусь, все будет по-другому: мне хочется учиться, хочется куда-нибудь уехать и начать новую жизнь.

Я хочу жить весело и со смаком, как говорится. И не только для себя, но и чтоб другие тоже были довольны, пойми меня правильно, я не обыватель.

Напиши мне, если будет настроение. Хочется прочесть интересную книгу. Какую ты посоветуешь?

Твой друг, надеюсь быть им! Виктор Чернышев.

Напиши, как там на «гражданке»? Как там Москва?

Еще раз с армейским приветом!

Чернышев Виктор.

ОБРАЩЕНИЕ К ТОВАРИЩАМ ЗРИТЕЛЯМ

Изображение застывает и становится фотографией. На фоне этой фотографии появляются две фигурки: Фокин (с телевидения) и Эдита Пьеха (та самая), то есть «люди, которым народ верит».

— Здравствуйте, товарищи! — обаятельно говорит Фокин.— Добрый вечер! Или день! Сегодня мы с вами встретились по поводу Виктора Чернышева, и так как фильм подходит к концу, давайте выясним все-таки, хороший Чернышев или плохой, и что «ХОЧУТ» авторы всем этим сказать. Прошу вас! — Это обращение к прекрасной Эдите Пьехе.

Она прекрасно улыбается и начинает петь — просто так говорить она не может — приблизительно такую песенку:

— Товарищи зрители,
Билетик не хотите ли?
Раз уж мы пришли в кино,
Оторвались от телевизоров и забот,
Потратили два часа
И тридцать копеек. Кровных! Своих!
То мы хотим знать «всю правду»!
И это логично
И справедливо!
Ведь кино делается для зрителей,
И актеры, режиссеры
И прочие, кто еще участвует в этом деле,
Должны помнить:
Что любит зритель?
Нам нравятся комедии,
Мы очень любим смеяться,
Смешите нас!
Нам не нравятся трагедии,
В жизни и так хватает проблем,
Не пугайте нас!
И показывайте нам про любовь,
Чтоб можно было поплакать вволю,
Но кончилось все хорошо!
Помните, что мы — зрители —
Основа кино!
Смешите нас!
Забавляйте!
А мы будем ходить на ваши фильмы.
И советовать соседям!

Опять говорит Фокин:

— Да, действительно, Эдита Пьеха права: нельзя с этим не согласиться! К тому же женщинам всегда надо уступать!

Но вернемся к нашему герою, что с ним будет? Вы слышали его последнее письмо, но он не написал его, вернее, как-то все не собрался написать. Говорят, что в последний день он встретился с Колей и рассчитался с ним за все.

Фокин делает профессиональный жест рукой, и фотография-задник отодвигается, за ней другая фотография: убегающий Коля и догоняющий его Витька.

— Начали,— говорит Фокин.

Фотография оживает. Витька стремительно догоняет Колю, прижимает его к к стенке, хватает за горло.

— Ах ты, мразь! Вонь несчастная! Думаешь, все простачки?! Получай за всё! — Витька бьет его.— За все! Все из-за тебя!

— Ой! — кричит Коля и падает.— Я больше не буду!

И пока эта драма продолжается, Эдита Пьеха заявляет уверенно и с улыбкой:

— А мне совершенно точно известно, что Князев был на проводах у Чернышева, и они великолепно простились.

Стремительно отодвигается «драка», и появляется застольная картинка.

В центре ее сидят Витька с Колей, обомлевшие и влюбленные друг в друга.

— Ты меня уважаешь? — спрашивает Коля.

— Уважаю.— Они обнимаются.— А ты мне друг?

— Эх ты! — укоризненно качает головой Коля.— На жизнь и на смерть!

Они долго целуются.

Затем, обняв друг друга и глядя в очи, запевают:

— «Я люблю тебя, жизнь!»

— «Что само по себе и не ново!» — подтягивает Чернышев.

— Ну, дальше ясно! — говорит Фокин и щелкает пальцами. Изображение застывает и замолкает.— Можем абсолютно точно заверить, что служить Чернышев будет хорошо и станет отличником боевой и политической подготовки.

Стремительно откатывается «застольное» изображение, появляется кадр военный: на фоне атомного облака Чернышев, навьюченный и в противогазе. На мгновение он приоткрывает противогаз, чтобы мы поняли, что он — это он, и чтобы успеть крикнуть «ура!». После этого он со штыком наперевес устремляется в самую гущу гриба. За ним через весь экран проходит могучая военная техника. Это специально для западных атташе! Пусть знают наших!

— Но что будет дальше, когда Чернышев вернется из армии? Каким он станет?— Фокин делает паузу.— Дорогие товарищи зрители, мы обращаемся к вам, напишите нам, что будет с ним, и из ваших пожеланий мы составим вторую серию! (И это автор пишет очень серьезно!) Не забудьте же про любовь! Какая она будет у Чернышева? Напишите нам, примите участие в нашем конкурсе и в судьбе Виктора Чернышева.

— Тем же, у кого нет времени подумать, мы покажем сейчас несколько вариантов судьбы Чернышева, и пусть они выберут сами на свой вкус.

Появляется забой. Чернышев напряженно смотрит на нас, ждет, как на телестудии.

— Начали,— говорит Фокин.

Чернышев улыбается, распрямляет плечи, хватает отбойный молоток и врезается в лаву. Гремит марш. Тонна, тысячи тонн струей отскакивают от Витькиного молотка. «Выработка» растет на наших глазах и наконец заполняет весь экран. Откуда-то из-под земли раздается пение Чернышева.

— Может, он станет знаменитым шахтером.

— Или,— добавляет Эдита Пьеха,— завоюет приз на всесоюзном конкурсе участников самодеятельности.

Танцующий Чернышев. Все уже кругом выдохлись и опустились на пол. Танцует один Чернышев.

Аплодисменты. Ажиотаж. Леонид Утесов, Эдита Пьеха, Аркадий Райкин вручают Чернышеву приз, цветы, обнимают его, целуют. Утесов украдкой вытирает набежавшую слезу.

— Спасибо, Витя! Спасибо, мальчик! Утешил старика!

— А может, он станет спортсменом.

Олимпийский стадион где-то. Ревущие трибуны. Неожиданно замолкают.

— Чернышев,— раздается голос над трибунами,— пошел на побитие мирового рекорда.

И это повторяется на разных языках народов мира.

И идет Витька. Красивый, мощный. Подходит по красной дорожке к штанге. Громадная, страсть! Тяжелая, собака, невероятно!

Тихо, тихо. Чернышев погладил ее (штанга хоть и железная, она ласку любит и понимает), нагнулся. Напрягся. Охнул. Приподнял. Взял на грудь. Лицо перекосилось, но Чернышев сжал зубы и усилием воли выжал ее — родимую.

И сразу крик, стон стадиона.

А он стоит посреди всего со штангой в руках, советский богатырь. И держит ее на вытянутых руках.

— Новый мировой рекорд! — кричит диктор.

Чернышева со штангой подхватывают на руки и несут. Звучит гимн Советского Союза.

— А может, он будет космонавтом, если подучится. А что?

И этот эпизод жгуче цветной. По зеленому полю, по длинно-длинной пурпуровой дорожке идет космонавт Чернышев.

Подходит к ракете. Ракета — будь здоров! Тут же стоят старые космонавты — Гагарин, Титов, Попович и т. д. — все уже повзрослевшие, с брюшком, но с молодым задорным блеском в глазах.

Всем им по очереди Чернышев пожимает руки.

— Давай! — говорит ему Юрий Гагарин.— Давай, Витек, главное — выдержка и спокойствие!

— Спасибо! — говорит Чернышев.

Он пожимает руку последнему человеку в шеренге. Человек достает микрофон.

— Что вы хотите сказать перед отлетом?

И мы узнаем с детства полюбившийся нам голос Вадима Синявского. Надо же!

Чернышев достает из нагрудного кармана бумажку и быстро беззвучно пробегает губами.

— Спасибо,— говорит Вадим Синявский.— Обязательно передам!

Над полем раздается:

— «Заправлены в планшеты космические карты...»

Чернышев входит в космический корабль.

Песня обрывается, раздается угрожающее жужжание. Взрыв, ракета подскакивает, и... через секунду она — точка во вселенной.

Хор перуанских певиц поет космическими голосами.

— А может, так: он вернется из армии — так же будет работать, женится, у него родится сын, а после дочка. Вечерами после работы вы можете его застать во дворе.

Двор. Вокруг громоздятся новые корпуса. За столом тридцатилетние, погрузневшие «ребята» — Сухарь, Коля, Витька и прочие. Забивают «козла». Жена, с ребенком на руках, тянет Витьку домой:

— Витя, пошли домой!

Витя обращает к ней свое лицо с закушенной «казбечиной»:

— Счас! Подожди немного. Дупль.

Ребенок начинает плакать.

— За ребенком лучше смотри! — говорит Витька.

Футбольный мяч ударяется об стол и смешивает фишки.

Коля вскакивает:

— Вы — хулиганье несчастное! Я вам! Вот молодежь пошла,— говорит он друзьям,— бездельники! Нет чтобы книгу почитать, бегают, гоняют. Вот мы росли! Деревья сажали! А этих?! И на кого страну оставлять будем?!

— Эх! — говорит Сухарь.

— Может, будет так или иначе. Выбирать будет сам Виктор Чернышев! Все зависит от него самого!

И опять пойдут цветные кадры.

И это будет та самая большая истина, очень обычная, которую мы иногда поэтому называем банальностью.

И это будут вещи, которые стоят в жизни твердо и навеки, и жизнь благодаря им движется неотвратимо.

И они будут банальны. Они будут штампами сами по себе, но, взятые в нашем контексте, они прозвучат так, как они и должны звучать, они прозвучат как первооснова, первородство жизни.

И это будет труд, который позволяет человеку ощущать свою силу, свою умелость, который приносит человеку радость и наслаждение.

Это будет человеческий Ум.

И человеческое Благородство.

Человеческая Доброта.

И человеческое Мужество.

Это будет то, что действительно предназначено для рода человеческого. И мы в этом глубоко убеждены. И никогда в этом не сомневались. Стояли на этом и стоять будем! Ибо мы за настоящего человека, а не «простого». За человека революционного, а не пассивного.

И мы дадим

И Братскую ГЭС.

И Деда-Мороза.

И прекрасных милых девушек.

И умных мужественных ребят.

И мудрое старшее поколение.

И все то, что есть, было и будет.

Все то, что можно смело назвать штампами, но никто не скажет, что этого нет.

Поэтому смотрите и делайте выводы.

Вы можете сравнивать, мы даем вам эту возможность.

— Жизнь прекрасна! Можно в ней только жить! (Индиферентное лицо Чернышева.) А можно ее строить и быть ее хозяином. (Прекрасный, гордый Чернышев.) Это выбирает каждый из нас. И выберет Чернышев тоже.

Опять та первая фотография, где они сидят в кузове машины. И она оживет, и машина уйдет от нас сразу же далеко-далеко, а здесь уже через улицу шли прохожие, ехали машины, и город, как был город, так им и остался.

Начинался новый день. И «нужно было жить и исполнять свои обязанности».

И, отдавая дань уважения классике, мы дадим общий план Москвы, и мужественный голос, наполненный оптимизмом, закончит фильм словами:

БЫЛ ВТОРНИК — ВТОРОЙ РАБОЧИЙ ДЕНЬ НЕДЕЛИ.

Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

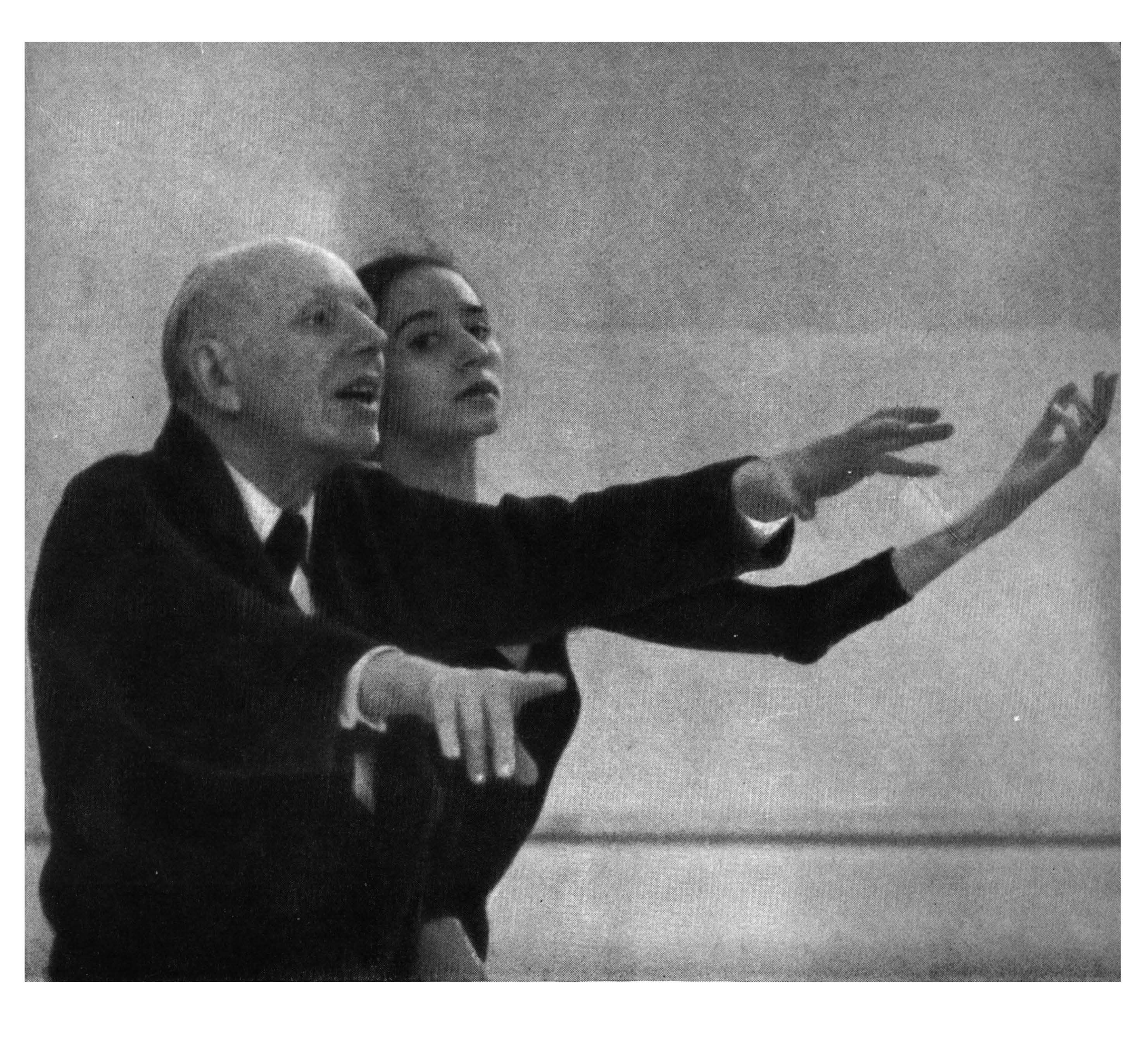
Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72
А10446. Подписано к печати 25/IV 1967 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 35 300 экз. Заказ 1706

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



«РАЗМЫШЛЕНИЯ О БАЛЕТЕ»

Касьян Голейзовский и Наташа Бессмертнова на репетиции

Индекс
70399

ИСКУССТВО
КИНО

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1967 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.

